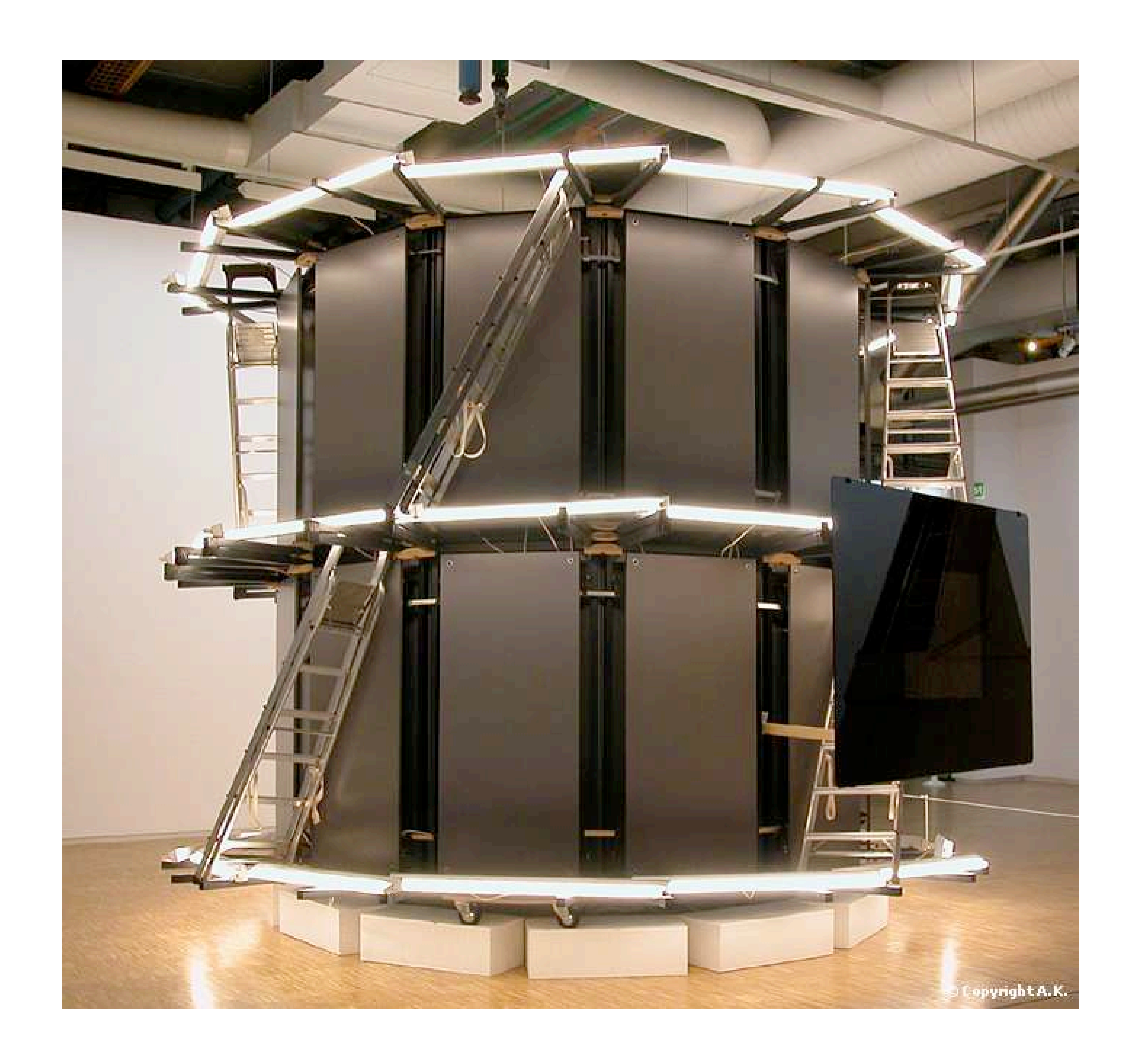
Las auras frías



José Luis Brea

Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática
José Luis Brea

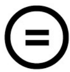
Redactado 1989-90

Primera edición como libro impreso, 1991
EDITORIAL ANAGRAMA, Barcelona
ISBN: 84-339-1351-4

El libro resultó finalista en el Premio Anagrama de Ensayo de 1990.
Ilustración portada: «El problema fondo-figura en la arquitectura barroca», foto (c) Reinhard Mucha










*

* *

1936, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica: Walter Benjamin diagnostica la desaparición del aura de la obra de arte.

Concebida como percepción de una distancia efectiva incluso en la máxima proximidad, el aura era vinculada a la noción de autenticidad -entendida ésta como remisión de origen a la unicidad de un aquí y un ahora.

Parece incontestable entonces el diagnóstico que liga su desaparición a un modo de experiencia que, determinado por una forma de difusión pública que depende de la reproducción mecánica, violenta decisivamente toda noción de unicidad, todo supuesto de prelación -en el orden de la experiencia- del original sobre sus copias.

Que a esta caída del valor aurático de la obra corresponde un aumento de su valor exhibitorio -siendo evidente que éste no disminuye, sino todo lo contrario, por el hecho de estar la experiencia de la obra determinada por la reproductibilidad que organiza su recepción en un contexto de masas- parece algo también indudable.

Pero lo que ya no es tan seguro es que esta oscilación del valor -del aurático al exhibitorio- pueda saldarse en términos de desplazamiento de la significación, desde una religiosa a otra indefectiblemente política, de la experiencia artística.

Menos aún el que en ese proceso se haya producido algún salto cualitativo absoluto -que pudiera referirse por ejemplo a la aparición de la fotografía o la revista ilustrada: ya en el clasicismo se difundían las grandes obras mediante copias-, que no haya arrastrado residuos y memorias difusas.

Así, preferimos sugerir que más que a una desaparición del aura es a una variación -un enfriamiento- de su temperatura a lo que asistimos. A una variación de las temperaturas que si, ciertamente, tiene que ver con un desplazamiento de la significación en una dirección secularizadora, de extensión de la referencia artística a la casi totalidad de los mundos de vida -y por tanto se cumple en ella una suerte de destino político de evaluación pendiente-, no está ligada a una absoluta desintensificación -lo que ciertamente equivaldría a una, inequívocamente política, *muerte del arte*.

De manera que aquella percepción de una distancia -por más que se haya vuelto una distancia milimétrica, digital, una microdistancia *láser*- en la absoluta proximidad abstracta, que impregnaba de religiosidad la experiencia de lo artístico, reverbera aún en su forma más contemporánea, aunque sólo sea como memoria subterránea, latente.

Pero nunca ineficiente: dormida pero activa, ella obliga a una absorción de sus contenidos a cualquier programa de despliegue de estrategias de la representación -o pregna subrepticiamente cualquier juego de enunciación de lenguajes, cualquier producción de la forma en nuestro tiempo.

*

* *

1991. De la condición de “1a obra de arte en la era de su reproductividad técnica” a la actual, *la era de su reproductibilidad telemática*: he ahí lo que nos distancia de Benjamin.

Porque lo que él acertó a localizar era el *descentramiento* digamos horizontal -desde el original a la copia- que en la noción clásica de obra de arte introducía la virtualidad de la reproducción mecánica. Pero lo que la noción de reproductibilidad telemática introduce no es ya un puro descentramiento, sino un auténtico *excentricismo* en radial, en tanto la obra asiste al espectáculo de su *ubicuidad generalizada* -su «grado xerox», en terminología baudrillardiana. De ahí que la misma noción de obra de arte se vea *exorbitada* llevada a una condición incomponible con el hecho efectivo de su nueva situación de difusión y consumo.

No se trata ya de la puesta en cuestión de la condición de unicidad que le aseguraba un *aura* pública -eso, al fin y al cabo, incluso la noción clásica de obra podía soportarlo; e incluso la moderna, como hizo el propio Benjamin, aplaudirlo.

Sino del ingreso en un territorio en el que los regímenes de circulación pública y consumo se han elevado a una lógica que niega, o ignora olímpicamente, toda noción estable de obra de arte, para regodearse en el puro pragmatismo de una eficacia pública -entiéndase, de mercado.

*

* *

Estetización difusa. Se diría que la otra cara del efecto de «desintensificación» de la experiencia artística es una expansión -una extensión, ligada a la pérdida de intensión- que la lleva a desbordar los límites territoriales de su «lugar» clásico.

Así, sólo podría hoy hablarse del arte como lugar disperso, estallado más allá de sus límites, de sus lugares. Así, la dispersión del arte -mejor que la «desaparición» supuesta al *diagnóstico trans* de Baudrillard- se cumple como estetización difusa de los mundos de vida y va inevitablemente ligada a la desintensificación de la experiencia de lo artístico, al declive de su valor aurático.

De ahí que al hablar -como Vattimo hizo mucho antes que Baudrillard- de cumplimiento «a bajo nivel» de una estetización de la vida cotidiana, se estuviera sin duda estableciendo un diagnóstico certero e incontestable sobre la condición contemporánea de la experiencia estética.

Con todo, hay un aspecto que escapaba del *diagnóstico Vattimo*, no menos que escapa del transestético baudrillardiano -y que, sin embargo, obtuvo profética intuición en el análisis benjaminiano. El hecho de que este proceso de desintensificación/extensión del espacio de la experiencia del arte no se debe sólo a una determinación tecnológica -no es sólo efecto de la expansión de las tecnologías de comunicación que mediatizan la difusión de la obra y su consumo *masivo*.

No se trata sólo, en efecto, de aquella «versión tecnológica de la *muerte del arte*» que Vattimo ha propuesto, sino también del destino satisfactoriamente cumplido de todo un

programa -el de las vanguardias radicales, de dadá al situacionismo, de Duchamp al neopop- que ponía en ese desbordamiento-rebasamiento del lugar del arte en favor de la inundación generalizada de los mundos de vida su objetivo principal.

En ello reside la ambivalencia del proceso, la problematicidad de su interpretación y la complejidad de actuar -de resolver la práctica artística- en su contexto. De un lado, es efecto y determinación tecnológica, epocalidad de los lenguajes y sistemas de la representación. Del otro, es cumplimiento de destino querido, logro de un programa: el de la vanguardia radical.

La significación política de todo este proceso es, ciertamente, lo que está en juego. Dilucidarla obliga a recorrer, con mirada doble, al mismo tiempo la determinación epocal señalada por la condición tecnológica contemporánea y la práctica artística -sus intenciones y programas, sus indecisiones, las paradojas y aporías que afronta y, en definitiva, las estrategias de la representación que en función de todo ello pone en juego.

Precisamente a la luz de esa segunda mirada, podríamos designar todo ese proceso de «enfriamiento del aura» con el nombre de su más audaz y sutil ejecutor: Marcel Duchamp.

*

* *

Efecto Duchamp. Un halo frío, eléctrico, que envuelve a las nuevas obras de arte. Desde que el ciclo Benjamin se ha cumplido. Desde que la obra ha perdido aquel halo misterioso que le asegurara un orden de privilegio en la relación que con ella pudiera establecer cualquier sujeto: el aura.

O mejor, desde que ese halo imaginario, fundado en la credibilidad de un mito moderno por excelencia, el de la unicidad como dominio del origen, ha cedido su lugar a otro más liviano y efímero, a un aura fría que se apega a su mera superficie sólo en tanto se verifica un rito colectivo, público: el de su multiplicación sistemática. Sólo en tanto se cumple la ceremonia de la comunicación de su valencia, de su potencial de valor, a través del rito de la reproducción al infinito.

En ese enfriamiento del aura, lo Moderno, como Proyecto identificado, ha sucumbido a un destino imprevisto. «Complejidad» podría ser el nombre del horizonte de ese fracaso tintado de realización, de esa quiebra que ha sido enunciada -si no como superación, al menos como rebasamiento.

Tránsito que ya no consiente que se diga La Historia, El Autor o La Obra con los énfasis -pero esa intolerancia es bien moderna: es secularización, sin más- de antaño. Todo ello ha quedado atrás, en beneficio de una *conciencia refinada a lo inconmensurable* [Lyotard], a la disimultaneidad y heterotropía de los espacios virtuales de acontecimiento, a la multiestabilidad que puede señalar flechas varias de evolución de los sistemas.

Conciencia refinada que, tomando impulso en la aventura deconstructora, se precipita al delirio de una hermenéutica sin fondo, imparable, sin objeto ni raíz fundacional que estipule alguna regulabilidad de la esfera. La indefinibilidad radical de los elementos en concurso -llámense autor, receptor u obra-, fuera de su envolvimiento en la totalidad del proceso en el que *acontecen* introduce un margen de permanente imprevisibilidad en la trayectoria de su devenir. Borde de catástrofe, borde de reversión, borde de brote, borde de deriva... Sólo de

estadios críticos se compone la figura de la experiencia artística. Y todos ellos tienden a tornarse, en cada punto, equiprobables entre sí.

Sin que eso signifique, de forma precisa, *la muerte del arte* -al menos no en la acepción que a la expresión otorga la vulgata: ocasión tendremos de considerar la profecía hegeliana versionada por Adorno. Todo lo más, su paso por una zona crepuscular, umbría, en la que todo se equivale, todo se iguala, todo se difumina y torna borroso. *Twilight zone*.

Un enorme desplazamiento -en el sentido más fuerte, en el que tenía para el Foucault de *Las palabras y las cosas* - de la significación de lo artístico, del orden y la episteme que articula el modo de su acontecer en tanto hecho público. Una enorme variación en la forma en que lo artístico se ofrece a nuestra experiencia, en que lo conocemos, en el modo en que el espíritu recorre ese territorio. Una rotunda variación en el sentido de la experiencia estética, que se verifica no menos del lado del autor y de la obra que del lado de su espectador, del de la recepción. Una variación radical, que se refiere a la totalidad del hecho de conocimiento, de comunicación para ser más precisos, del que se dice con propiedad lo «artístico».

Ciertos extremos se mantienen intocados. Continúa habiendo «obras de arte», «autores» y «receptores», circuitos que distribuyen y organizan el flujo de opiniones y mercancías, que mantienen activa la trama de la industria del arte. Sin duda, sigue verificándose esa circulación -incluso sus ritmos se han acelerado hasta el vértigo- pública que, organizada en cuanto a la ley del valor de cambio, acaba sentenciando todo valor intangible a equivalencia monetaria, traducción última de todo el universo simbólico que articula lo propio del humano.

Pero algo fundamental ha cambiado. El viejo aura cuyo desvanecimiento había augurado Walter Benjamín -nunca quedó suficientemente claro si con prevención o con entusiasmo, si invitando revolucionariamente a la aceleración y consumación del proceso o reclamando la oposición a él, por atribuirlo exclusivamente a la astuta eficacia operativa de alguna racionalidad puramente instrumental, a una eficacia inexorable del Capitalismo avanzado- ya no preside, ciertamente, la experiencia estética.

Aquel aura ya no flota vaporosamente en torno a la obra. Los nuevos dispositivos de difusión que articulan la recepción de la obra de arte habían sentenciado su desvanecimiento, fantasma de una máquina -la de la representación- demasiado lenta, premiosa en su truculencia.

Podría hablarse de un cierto efecto «McLuhan» para situar la fenomenología tecnosocial que ha originado el enfriamiento del aura, su desacreditación. Designar así el paso, para la experiencia artística, del mito al puro rito, de la trascendentalidad en el discurso a la rala inminencia en el concurso. Del viejo aura elevado por la fe, a la fría decisión seducida de participación ceremonial en el consenso mediático, eléctrico, que da nuevo signo a la experiencia estética.

Pero conviene no olvidar la importancia que, de cara a ese enfriamiento que nombra el proceso de secularización de una relación de conocimiento, ha tenido el trabajo negativo, de crítica radical, de las propias vanguardias artísticas. Es también merced al proceso deconstructor de su propio territorio que hoy podemos asomarnos a ese desplazamiento radical de la forma de la experiencia estética. Nunca renegaremos de aquellas revoluciones artísticas que nos han legado la posibilidad de una experiencia secularizada, descreída y fría, radical. De ninguna manera tendríamos acceso a la experiencia de una relación no-aurática con la obra si no fuera por el legado irremisible de todo ese fiero trabajo de autonegación radical de la obra de arte. Un trabajo que es no menos responsable del enfriamiento que caracteriza la nueva condición que la misma mutación ocurrida en la esfera tecnocomunicativa -sagradas, en su feroz secularidad, vanguardias, que delimitan así el

territorio de nuestra aspiración contemporánea, que nos señalan el borde de irreversibilidad. En el abandono de ellas, ni un paso atrás: *no return point*.

Por eso nos damos como signo mayor para abanderar este desplazamiento el nombre de quien llevó más lejos la vocación de desnudar todas las maquinarias del arte. Efecto Duchamp, efecto de campo, decimos. Pues fue Duchamp, al cabo, quien ejecutó el más crucial experimento de liquidación del aura. En 1917, se envió al Salón de los Independientes un urinario invertido con el título *Fuente* firmado por R. Mutt. Si el aura de las obras de arte no se consumió y extinguió en ese momento -y a partir de él, para siempre- ello sólo se debió a que entonces, y aún ahora, seguía en vigencia la gramática.

El aura va a ser ya sólo el sentido: un efecto de campo que se genera en la velocidad circulatoria, en la comunicación. A partir de ahora, sólo eso: y nunca más un efecto de creencia. Sino un efecto sometido a reglas versátiles de producción y desciframiento que dependen de la roturación variable de los trazados circulatorios. El hecho de que en nuestros días la complejidad de esos trazados haya aumentado de modo tan salvaje, exponencialmente, carece de otro efecto que el de no hacer descartable ningún futurible, ninguna posibilidad. Ni siquiera, es obvio, la de la restauración reaccionaria del sueño aurático, la de la reconstrucción del régimen de sacralidad de relación con la obra.

Es por ello que el establecimiento de un régimen frío, posaurático, es no sólo destino: sino también vocación, opción programática, decisión política. Apuesta por un reservarse y reservarle a la obra la sola virtud de un aura fría -no sin algo de fuego fatuo- cuyo destino, cuyo sentido, se juegue cada vez en dados que siempre habiten los aires, en trayectoria «definitivamente inacabada». Dados que vuelan todavía, cada vez, sin que ninguna efectuación, ningún resultado -ninguna obra- suspenda ese movimiento. Es el movimiento -y no su resultado- lo que nos interesa, lo que interesa al sentido.

Cualesquiera *datos* sobre la situación del sistema no harán otra cosa que *indicar las direcciones más probables* en que éste *buscará su reposo instantáneo*. O *apariencia alegórica*, lugar provisional de un aura.

Efímera, cinética, fría.

*

* *

París, 1985. *La Nouvelle Biennale*. La intervención más sugerente pasa totalmente desapercibida. Otras que también lo son -las de Bertrand Lavier o Thomas Schutte, por ejemplo- quedan también un poco en penumbra, como lateralizadas. En última instancia, la Bienal parece concebida con la finalidad principal de excluir toda sorpresa, de liquidar el caos doméstico que enreda la inteligencia del mundillo en esas fechas.

Quien más quien menos, todo el mundo anda pidiendo un poco de orden en el panorama. y la Bienal aparece meticulosamente planeada como una operación de rescate destinada a sacar a la luz códigos y líneas mayores de décadas pasadas con el fin de reconstruir la continuidad con ellas de la de los ochenta. Todo parece indicar que los comisarios -demasiados para cualquier audacia- abandonan toda pretensión de pensar una escena de los ochenta autónomamente verosímil y optan por proceder previamente a la revisión propedéutica de los decenios anteriores. De ahí que cedan los lugares centrales a figuras como Rosenquist, Gilbert

& George o Jean Helion, a la búsqueda desesperada de una genealogía mayor, suficientemente asentada, que legitime el desconcierto generalizado –y en particular, la lamentable vigencia dominante de la neofiguración.

Consagrada escandalosamente a esa operación de orden, resultó que la barrera de treinta años que, hasta entonces, estipulaba el límite *máximo* de edad para la participación en la Bienal fue levantada, para convertirse casi en frontera *mínima* por debajo de la cual apenas si se colaron dos o tres excepciones. La edad media subió así de modo tan disparatado que no le faltarían argumentos, como poco estadísticos, a quien intentara defender tesis tan discorde con la que es lugar común -sobre todo en nuestro país- como la de que el de los ochenta ha sido *un arte dramáticamente avejentado, deprimentemente senil*.

Ni siquiera el artista al que hemos aludido como más sugerente -nos referimos a Reinhard Mucha- habría sido admitido de no derogarse la cláusula de juventud. Nacido el mismo año que Cucchi, pero descubierto por el circuito algún tiempo después, su contribución a la Bienal fue tan radical como -para quien no quedó en desapercibida- sorprendente.

Colocó, bajo el panel expositor que se le había asignado como participante, un pequeño juego de ruedas -de esos que en los museos se utilizan para transportar obras de arte- y con él elevó e imprimió un ligero giro al panel. Eso fue todo.

Intervención extremadamente sutil y silenciosa, hasta el punto de que incluso muchos de los que habían llegado a la Bienal dispuestos a «descubrir» a Mucha -de quien entre los círculos de avisadillos ya se hablaba insistentemente- tuvieron la cosa difícil. Quien me servía en aquella ocasión de *cicerone* haciéndose el enteradillo al pasar junto a la pieza y leer frente a ella el nombre de Mucha, comentó: «Vaya, parece que aún no han montado la *pieza* de Mucha, esperemos que lo hagan antes de la inauguración.»

Obviamente, el origen del error surgía de haber asimilado el trabajo de Mucha a la extraña categoría de «maquetismo», metiéndolo en el mismo saco que el de Klingeholler, Gerdes o Schutte, enfatizando alguna cercanía de la nueva escultura centroeuropea a la intervención arquitectónica y en particular a un cierto universo rossiano. Pero, dejando de lado la escasa felicidad de tal sugerencia, lo que nos importa es subrayar hasta qué punto el trabajo de Mucha desbarraba todo un concepto tradicional de escultura y se entregaba a una vocación autorreflexiva sobre el lugar y la entidad de la misma obra de arte.

La intencionalidad reflexiva del artista, en ese gesto autorreferente al contexto de acontecimiento de lo artístico -el mobiliario museístico como hallazgo metonímico-, mostrada como más relevante que el objeto mismo.

Insistentemente, en los primeros años ochenta, se quiso defender que una de las características de la «nueva sensibilidad posmoderna» -lamentable forma de hablar- era el «retorno al objeto», rompiendo con la tradición conceptual, reflexiva. En pleno eje de los ochenta, la intervención de Mucha bastó para poner fin a esa absurda convicción -que no sólo leía muy reaccionaria y superficialmente el significado de movimientos como el transvanguardista o la *new image* americana, sino que ignoraba ciegamente la potencia de todo un trabajo neoconceptual ya fuertemente desarrollado a ambos lados del océano.

Potencia de un gesto desmesurado en su minimalismo, en su brillantez conceptual, hermoso en su rechazo de toda ampulosidad dramática y teatral, efectivo por la distancia que se permitió observar frente a la avidez obscena del orden de las apariencias absolutas que domina la industria cultural. Frente a tanta respuesta caliente, «salvaje» y *veloce* promovida en los primeros ochenta, un gesto estricto, impecablemente *cool*.

Que algún malintencionado pretendió acusar simplonamente de pura *boutade*. Mientras se apresuraba ridículamente a conseguir que Keith Haring le firmara la camiseta. ¿No será que aquella famosa «sensibilidad posmoderna» empezaba a ser «más de una»?

*

* *

Inquietante que toda una generación esté dejando volar su fantasía a la voz del profeta de lo obsceno de la *postindustria* del arte, Andy Warhol. «*In the future, everybody will be famous for fifteen minutes.*»

¿Cómo es posible que lo hayan tomado por un pronóstico optimista? ¿Acaso hablaba la rubia platino de otra cosa que de la miseria que acompaña a la gloria? (Quince minutos -como mucho- después...)

*

* *

Hemos dicho: efecto Duchamp, efecto de campo. También podríamos haber hablado -en lugar de *auras* - de *champs magnétiques*, de órbitas periféricas de carga inducida por efecto de la velocidad de circulación.

Conversión del objeto en energía pura, debida simplemente al exceso de aceleración -social. Cumplimiento, por obra de la técnica, de la *hipótesis Einstein*. En una especie llevada al límite de «contracción de Lorentz», la *desmaterialización* del objeto en su aceleración: un devenir sentido en estado puro, mera luz, mera información, aura fría...

¿Acaso la obra de arte será otra cosa que una excelente situación de laboratorio para experimentar las tesis del campo unificado?

*

* *

En realidad, es una cierta experimentación metafísica la que da cuerpo y consistencia a la aventura reciente del arte. Una aventura que pasa por la serialidad y la repetición, por la simulación, por la diferencia que habita en la (falsa) identidad. Una aventura que desciende a la cuestión del origen para desde ella arrojarse al vado sin fondo del simulacro.

Invertir el platonismo, ése sigue siendo el nombre del experimento. La cuestión no es sólo la de si el orden de la representación clásico es puesto en peligro por la amenaza que la copia pueda arrojar contra el original. Sino, sobre todo, la de en qué medida la reproductibilidad incontrolable que entroniza el simulacro multimediático subvierte el orden de verticalidades

que aseguraba la jerarquía de lo ideal sobre lo real, de lo trascendental sublime sobre lo banal cotidiano. La cuestión es, dicho de otra manera, cómo aquella vieja *sustitución del mundo verdadero por el falso*, que señalara Nietzsche, puede ser revertida: y precisamente por *la más alta potencia de lo falso*, por el simulacro. Operación deconstructora del orden jerarquizado de la representación que, precisamente, se aparece como la tarea misma del arte.

Bien podríamos proponer la de la desaparición de los referentes como la figura epistémica por excelencia característica de nuestra época. De ahí que la consigna que se nos ocurre más política, de todas las enunciadas recientemente, sea la de Sherrie Levine: *A picture is no substitute for anything*. El trabajo del arte no pertenecería más al orden de la representación.

*

* *

1985. *El Palladium*, New York. Definitivamente, la pintura de moda. El antelavabo decorado por Kenny Scharf: la sofistería supersónica en su lugar. En el vestíbulo que conduce a la pista central, un fresco sixtino de Clemente. En el tercer piso, nos invitan a una fiesta privada por el cumpleaños de Cindy Sherman.

Por los pasillos, me cruzo con -el ya desaparecido- Keith Haring. Del brazo de su modelo, que lleva las tetas desnudas pintadas por él. «El más hermoso Haring que nunca vi», le aseguro entre sonrisas...

(«Arte y antropología de los primitivos contemporáneos», debería titularse este parágrafo.)

*

* *

Organizo una conferencia, en Madrid, de Richard Deacon y Toni Cragg. Cragg, muy serio, muy profesoral -*Dusseldorf style*-, perora sobre la función social del arte. Deacon, más formalista en sus soluciones, trata de ilustrar su punto de vista contando un chiste-adivinanza. ¿Qué ocurre -pregunta- si se lo montan una cotorra y un ciempiés? Nace -él mismo responde- un *walkie-talkie*. Estalla en risotadas, fuertes y graves, como corresponde a una persona de su temible seriedad. El resto de la sala se sume en el más profundo silencio, hasta que finalmente se dejan oír algunas protestas. En la comida posterior, le explicamos a Deacon por qué nadie había podido comprender bien su chiste -y por ende su conferencia, que hizo girar constantemente alrededor: «las razones por las que este chiste me interesa»... No hay traducción en castellano para «walkie-talkie» (anda-habla), así que el traductor empleaba el anglicismo.

Entonces -razona- nadie habrá entendido el fundamento genérico («movimiento y comunicación», asegura) de la actividad artística. Bueno, al menos espero que se hayan hecho una idea del surrealismo...

-Sin duda.

*

* *

Rechazo de *lo posmoderno*. Pero cómo no. Esa deplorable etiqueta que ha dado curso y precio a tanta memez, a tanta banalidad vendida en nombre de no se sabe muy bien qué corte epistémico. Esa triste palabrería que, simplemente, ha sentado en los podios a otros, más o menos nuevos, pero igualmente desaprensivos.

Rechazo, sin duda. No obstante...

*

* *

Genealogía cumplida. En un par de años, muertos Joseph Beuys y Andy Warhol, y cumplidos los cien años del nacimiento de Duchamp. El triángulo hermenéutico mayor para el arte de la segunda mitad de siglo tiene los vértices ajustados: la ocasión de aproximarse a una reflexión sobre el lugar de la práctica, de trabajar desde un verdadero *grado cero* parece, más que nunca, propicia. Merced póstuma de la máxima trilogía.

Y, no obstante, hay una pregunta que lo trastorna todo, un vértice con el que no hemos contado y que le otorga incontrolado volumen, desde un pasado más lejano, al territorio. «¿Qué se hace con Malevich?»

La respuesta no es sencilla. Duchamp, Beuys y Warhol han *desplazado* por más que radicalmente, el territorio de la práctica artística. Pero la han conducido a *otro* territorio. Han clausurado la validez de uno anterior pero, al mismo tiempo, han abierto el cauce hacia otros -incluso han *ampliado* ese lugar.

Pero si se quiere contar con Malevich, la cosa no es tan sencilla. ¿Qué se hace con Malevich? Si se admite en toda su radicalidad la *operación Malevich*, si se cree en Malevich, entonces se vuelve impensable un *después* de él.

No hay cura para ese mal -el *mal de Malevich*. Como no sea la autovacuna, la homeopatía: coincido en esta reflexión con Luis Francisco Pérez.

¿O acaso la senda de Newman y Stella, de Halley y de Taaffe sea la respuesta?...

*

* *

De nuevo, París 1985, eje de la década. En esta ocasión, *Les Inmatériaux*, la exposición organizada por Jean-Francois Lyotard en el Centro Georges Pompidou.

Inevitablemente, se parte de la paradoja. No podría ser de otra manera cuando la exposición -como tal, heredera del espíritu surgido en los salones de pintura del XVIII, en plena erupción de la modernidad- se plantea evidenciar y analizar la *superación de lo moderno*.

Para mayor paradoja, la tesis central de la exposición se refiere al proceso de *desmaterialización*, de evanescimiento de los objetos, que se verifica en las sociedades más avanzadas por efecto y eficacia de las nuevas tecnologías de comunicación. Todo espectador de una exposición es, al cabo, un contemplador de *objetos*: pero *Les Inmatériaux* le propone antes bien participar en una microceremonia de circulación de información en que los objetos presentes aparecen como puros soportes, como extremos irrelevantes.

Mientras por parte del espectador medio la reacción es de extrañeza, en un primer momento, y de indiferencia plana un poco más adelante, por parte del mundillo artístico la reacción unánime es de violento e implacable rechazo.

Pero apenas cabía esperar otra actitud. La exposición intenta desanudar el rizo gordiano que define el máximo nivel de organización de la posindustria artística contemporánea: la suposición fiduciaria de un vínculo sólido entre el objeto y su valor público, la convención según la cuál éste está regulado por aquél. *Les Inmatériaux* evidencia la flojedad de ese lazo, la falacia escondida en ese supuesto. El propio objeto es banal respecto a su gestión en la esfera tecnocomunicativa, respecto a la información que le concierne en el universo mediático y a la función de consenso/disenso en que se despliega su juego, su potencial.

La tesis central de la exposición, en cuanto referida a la entidad del lazo que articula lo social, viene a ser precisamente ésa: que el proceso que lo social está siguiendo en época reciente, por impacto de las recientes transformaciones ocurridas en la esfera de la tecnociencia comunicativa, es el de una progresiva desmaterialización -un *devenir-in material*- de todos los intercambios y lazos de interacción que articulan su cohesión. El objetivo de *Les Inmatériaux* es destacar la prevalencia organizativa en toda la acción comunicativa constitutiva de lo social -y la tesis vale también para el subsistema de la artística-, del elemento inmaterial de código, de sentido, sobre el puramente físico y material: sólo relevante en cuanto pura matriz, soporte.

Es evidente que esa tesis central -de antiobjetualidad, digamos- converge con las posiciones sostenidas por toda una tradición vanguardista, la *conceptual*, en su crítica al objeto y a la suposición de que el valor estético reside en él y no en el contexto en que la acción comunicativa -el *acto creativo* duchampiano- se verifica. *Les Inmatériaux* reforzaba los argumentos de esa corriente conceptual -de hecho, eran sus figuras mayores los mejor expuestos: gente como Kosuth o Flavin.

Tales puntos de vista, naturalmente, contrariaban el lugar común vigente en el *milieu* artístico, provocando su rotundo rechazo -un *milieu* que, a esas alturas de década, seguía viviendo el momento profundamente regresivo de la figuración expresionista, restaurador de las retóricas ideológicas del sujeto (del artista genio: Julian Schnabel, *par excellence*) de la espontaneidad expresiva y de la trascendentalidad reposada en el objeto, en la Obra.

Hábilmente, la estrategia del gremio en su corporativista rechazo de las tesis inmaterialistas fue considerar la exposición de Lyotard no como una de ideas, sino como una de «objetos», prototipos que mostraban las prestaciones de algunos avances tecnocientíficos. Su esfuerzo se centró en convertir *Les Inmatériaux* en una especie de *salón de nuevas tecnologías* -cosa que la exposición no pretendía en modo alguno ser. De esa manera desviaban la atención desde las tesis verdaderamente sostenidas por Lyotard -aparentemente problemáticas para la buena salud de la postindustria artística- hacia otra inocua y agotada: la

de que la condición de la obra de arte se vería afectada por la aparición de nuevas tecnologías en tanto éstas serían utilizables como nuevos soportes. Tesis que lo fue propia del momento del declive de las neovanguardias de los setenta, y en absoluto se correspondía -sino por una lectura malintencionada y minimizadora- con la de Lyotard.

Les Inmatériaux problematizaba la variación que para el sentido de la experiencia estética suponía la generalización de las nuevas tecnologías. Pero indagaba menos en la variación que ello podría suponer desde el punto de vista instrumental de los materiales a disposición del creador, que en la gran transformación que esa generalización de las nuevas tecnologías comunicativas estaba representando para los regímenes de su difusión y recepción.

Es en el momento de la circulación y recepción de las obras de arte cuando las nuevas tecnologías han originado transformaciones radicales -y es a la luz de la reflexión sobre ese *momento de recepción* que tiene sentido hablar de una variación rotunda del modo de darse la experiencia artística contemporánea.

Ocurre que la ignorancia ninguneadora de la hipótesis lyotardiana practicada infamemente por el medio le otorgaba a ésta, en todo caso, la compensación de una venganza secreta. Que se hablara de ella como «una exposición interesante -en sus planteamientos- pero, en realidad, mal materializada», que se fuera tan indiferente a sus *contenidos materiales*, todo ello en el fondo no hacía sino darle la razón, a otro plazo, a lo sostenido por *Les Inmatériaux*: que en la condición actual de la cultura importan infinitamente menos los objetos que los mensajes. Y ése, al menos, quedó -por claroscuro- sobradamente evidenciado.

*

* *

Síntoma de una inanidad muy de nuestros días: la desaparición del crítico, del teórico -su pérdida de todo protagonismo y significación real en la circulación efectiva de los modelos y las ideas estéticas.

O lo que es peor, su sustitución por el *curator*, por el comisario de exposiciones -cuando no por el lamentable periodista sin ideas propias y la sola omnipotencia del que las distribuye o, caso ya de extrema gravedad, el desfachatado que es las dos cosas al mismo tiempo.

Aceptemos que tuviera algún fundamento aquella cantinela sobre *la palabra pintada* y el supuesto mandarinato de los críticos con que se nos aburrió implacablemente durante el cambio de década. El que, siguiendo a Tom Wolfe, la entonara el mismísimo Marc Devade [*Au delà du principe theorique*. Peinture, Cahiers Teoriques. Paris, 1979] ya debería habernos inquietado. Se nos venía encima lo inevitable: el que esa bienvenida «liberación de la práctica frente al dictado del discurso» dejara paso a un nuevo despotismo más feroz, si cabe, y para colmo bastante menos ilustrado: el del *curator* improvisado.

Que aunque careciera de ideas -¿«aunque», digo?: más bien *mejor si* carecía de ideas: sabido es que éstas son siempre incómodas y ya empezaban a resultar mal vistas- tuviera buenas relaciones con los estamentos dominantes de la postindustria.

Por supuesto, hay que remitir ese *decay* del discurso teórico-crítico al marco genérico del hundimiento de los Grandes Relatos, a la crisis contemporánea de los discursos de saber. Lo más chocante es que mientras en otros campos esa situación de crisis es sobrellevada con

cierto pesar y honesto esfuerzo de superación, en el artístico se ha recibido con verdadera jovialidad, como si en él las ideas -y sus articulaciones racionales, las teorías- no hubieran representado nunca otra cosa que un estorbo, que un lastre.

Lo cual, evidentemente, no sólo es falso, sino profundamente reaccionario -y, en última instancia, sintomático de en qué manos se encuentra contemporáneamente la administración de la industria cultural.

Una cosa es admitir que no carece de fundamento la polémica contemporánea sobre los límites que toda metodología hermenéutica -analítica o proyectiva- debe reconocerse, a este lado de sus antiguas pretensiones de omnivalidez, de tener la universalidad como su campo de aplicación. Y otra bien distinta es que ese reconocimiento y esa humildad obliguen a claudicar de todo sentido crítico y toda posibilidad de fiar a un sistema articulado de ideas la valoración no puramente arbitraria o caprichosa del trabajo creador. Una cosa es que se le exija al discurso teórico-crítico que rebaje sus humos, y otra bien distinta es que se le pida sumarse a las explosiones de júbilo que vienen saludando la falta de ideas -y, por añadidura, de escrúpulos.

Por supuesto que, en todo caso, no hay que extrañarse.

Es vieja -y conocido su origen- la ideología del artista intuitivo, naïf y encerrado en la marfileña torre de *l´art pour l´art*. Y esa recepción *dulce* y jubilosa del hundimiento del mandarínato de la teoría crítica -probablemente, en ningún campo el *pensiero devole* o la tesis posmoderna del hundimiento de los metarrelatos han sido tan bien acogidos- no deja de responder a intereses bien claros.

Bastante quebradizo resultaba el fundamento mismo de la experiencia estética como para andar alimentando el discurso teórico que se atrevía a ponerlo en cuestión. Bastante endeble se presentaba la situación en la industria tras el duro trabajo contra ella realizado por las beligerantes neovanguardias en permanente autonegación del territorio del arte en su codificación estrictamente burguesa. Bastantes problemas le había creado a la maltrecha industria artística de la crisis petrolífera tanta vocación del artista por ampliar su horizonte, por llevarlo a soportes invendibles o por administrarlo acompañado de espesos discursos teóricos ininteligibles para los sanos compradores de cultura media -el discurso teórico: un espantacompradores. Bastantes problemas tenía ya la industria con tanta radicalidad como para disimular su entusiasta aplauso a muerte en cuanto se apreciaron los mínimos signos de debilitación de esas posiciones.

¿Por qué habría de tener interés el sistema del arte en sostener un dispositivo -el discurso teórico-crítico- que no hacía otra cosa que dificultar su apertura al espacio público, su «rentabilidad» social? De ahí la bienvenida que se viene otorgando a una situación que ha significado la liquidación del papel del discurso teórico-crítico, y su sustitución por esa especie de pseudodiscurso insustante -todas esas vanas retóricas de lo pasional, de lo *subjetivo*, de lo narrativo, de las mitologías, los paisajes, los bodegones, las naturalezas, lo nacional, las historias y los lirismos... -que los *curators* segregan al hilo de sus operaciones de lanzamiento y los periodistas, esa verdadera casta de nuevos mandarines del (mal) gusto, se encargan de difundir -cuando se mantiene, cosa que no siempre sucede, esta mínima decencia de una división del trabajo que garantice alguna protección del cuerpo social frente a los intereses oligopólicos (y, por desdicha, casi siempre también oligofrénicos) con que la industria tienta a unos y otros.

Lo verdaderamente preocupante es que lo que esta desaparición del discurso teórico· representa, en última instancia, no es otra cosa que la verificación de un movimiento de interiorización por parte del sistema del arte del dispositivo de legitimación, desde la

exterioridad que la distancia crítica en la autonomía del discurso permitía hasta la mera participación cooperativa, en la organización del consenso, desde la eficacia del media, destinada a asegurar el buen rendimiento de la postindustria.

Eliminación fulminante de toda posición que pueda representar negatividad: tal parece la consigna puesta en juego por el sistema. Que ocupen la responsabilidad del discurso los nuevos expertos *light*: el *curator* que no problematice y el periodista (cronista, reseñista... , las costureras del arte) que lo bendiga -si no se puede conseguir el ahorrarse un puesto de trabajo, cosa a veces suficientemente sencilla.

Puesto que ninguno de ellos oficia de dispositivo de *control*, sino de pura contribución legitimista -en realidad, la tarea a la que son convocados es menos la de la aportación de ideas o materiales críticos de acceso a la experiencia estética, que a la pura publicitación y organización del consenso en la opinión pública- la clausura cómplice de los subsistemas de circulación de opinión y mercancía queda asegurada.

Lo que tan estrecho cálculo de intereses no parece tener en cuenta es que, con esa actitud, baja la presión del sistema en su conjunto. Nada se opone a nada, todo vale y es bueno cualquiera que pueda hacer pasar a su través el flujo que cuenta. Pero, a medio plazo, el potencial intensivo del sistema baja, se aboca a un desfallecimiento entrópico, el mismo trabajo del arte pierde significancia, capacidad de negación, de diferencia. E incluso acabará por caer en una crisis de credibilidad -en tanto no verifica control de calidad alguno que devengue firme acreditación de legitimidad. Peligro éste consiguiente al exceso imperante de cinismo cuando acaba por asumirse que la regla última que organiza el funcionamiento de la postindustria artística es exactamente la misma -la del máximo beneficio- que organiza la de cualquier otro mercado de consumo.

Bueno es, en todo caso, saber que una cierta intuición de todo ello está propiciando el ascenso de una conciencia de la gravedad del problema. Conciencia que se viene traduciendo en una mayor reflexión -tanto por parte de teóricos como por parte de algunos artistas- sobre el estatuto de la obra de arte como mercancía.

Que la teoría crítica empiece a encontrar nuevamente un espacio propio en el apoyo de aquellos lenguajes que no se agotan en satisfacer el puro interés puesto en ellos por la industria y demandan otra inteligencia crítica de sí mismos y de su lugar social que la buenamente organizada por el media, es una buena noticia. Porque ahí sí que puede surgir una trama de complicidad positiva, creadora: entre la práctica que no se complace en la pura participación acrítica y ritual en la escena -por más que ello le contraoferte el fácil y rápido éxito-, sino que la interroga incluso desde su autocuestionamiento, y el discurso que indaga permanentemente en la producción de sentido como denegación crítica del código recibido.

*

* *

«El posmodernismo es un eclecticismo.»

Por excelencia, la memez hecha lugar común. Afirmación corta de vista, efecto de miopía.

Hubieran defendido que en la condición actual de los discursos y las prácticas es preciso admitir un pluralismo valorativo y tendrían todo nuestro acuerdo. Pero de ahí a lo otro media

un abismo que nos negamos a obviar. Eclécticos, algunos *anachronisti* italianos y algunas decoradoras neoyorquinas -la morralla *postmodern*. E incluso, si me apuran, Kenny Scharf o Sandro Chia. Pero, por citar ejemplos particularmente problemáticos, Sherrie Levine o Reinhard Mucha, ¿qué tienen de eclécticos?

Incluso cuando planean sobre la *falta de estilo*, incluso cuando programáticamente se entregan al apropiacionismo de elementos extrapolados de otras cadenas lingüísticas, ¿no es evidente que no están sino problematizando el mito del arte que funda la idea de autenticidad en la remisión al origen y, por ende, cuestionando la posición que el *autor* ocupa en ella?

Y eso es algo que el ecléctico no afronta nunca. El ecléctico nunca entra a cuestionar el supuesto-saber que pretende le legitime en su coctel ería de los fragmentos: al contrario, pretende que esecuestionamiento se pase por alto -y se refugia bajo su arte de segunda mano.

Esta es nuestra opinión: el ecléctico no es más que una especie -y rebajada- del erudito. Y no andan los tiempos como para irse descubriendo ante las caprichosas remezclas de cualquier mari sabidillo.

*

* *

Seguramente, la *muerte del sujeto* señala uno de los signos mayores de nuestro tiempo. No sólo define el borde de quiebra de todo gran plan de acción en la Historia -¿quién sería, a partir de entonces, el llamado a protagonizarla?-, de toda praxis universal o local, sino que define también el límite al saber: estipula la crisis cumplida de los grandes relatos.

Desaparición de todo *Sujeto Supuesto Saber*, SSS, sujeto trascendental o espíritu absoluto. ¿A qué puerto firme referir entonces la emisión de cualquier enunciado, a qué plomada anclar la validez de cualquier discurso? ¿Cómo detener el vértigo de la interpretación infinita, del diálogo interminable -si no es, como lo hace Habermas, reconstruyendo la ficción de un Sujeto Trascendental -la Comunidad Ideal de Comunicación? ¿Cómo avanzar sobre un mundo que nos es entregado como puro aglomerado disperso de fragmentos no soldados, acumulados estocásticamente, ajenos a ninguna polarización entrópica que pudiera dictar sobre ellos Ley, Sentido?

Y entonces, ¿habrá que dejarse *conducir* sumisamente al reino anónimo del objeto, obedecer su regla gélida, practicar su ironía, su distancia indiferente, su implacable cinismo, su *apatía* -esa antifuerza en que se cifra toda su enorme potencia de seducción? ¿Habría que sucumbir a su universo de estrategias fatales? ¿Acaso no queda más remedio que aceptar la mefistofélica sugerencia que el postfáustico Baudrillard nos brinda?

Pero ¿qué garantías poseemos de no ser dramáticamente engañados -en un juego en el que toda nuestra heredad está pendiente de un hilo? Por qué habríamos de creer mejor *en el objeto* que en ese *sujeto desorganizado* en el que habíamos empezado a aprender a aceptarnos, a reconocernos. Por qué mejor lanzarnos al aprendizaje de la inhumana norma de la seducción que perseverar en el aprendizaje de aquella maquinología del deseo cuya medida habíamos empezado a aprender a reconocer en la del Otro.

¿Es que, acaso, no resulta todavía más patente que la del *sujeto*, la desaparición de los *objetos*, su desmaterialización, su desvanecimiento en la absoluta nada?

¿Es que, acaso, el *desvanecimiento del referente* -una auténtica *muerte del objeto* - es menos signo de nuestra época que la desaparición del sujeto?

*

* *

Definitivamente: la experiencia del arte, en nuestros días, se verifica principalmente a través de los *mass media*. Es una falsa conciencia la que todavía mantiene que tal experiencia tiene su lugar «verdadero» al margen de él, en el contacto directo entre espectador y obra.

Es un hecho, al contrario, que casi todo el conocimiento que cada cual posee sobre el campo del arte se adquiere a partir del contacto con las reproducciones que circulan en los media, e incluso que sólo una muy pequeña, proporcionalmente, parte de ese conocimiento se ve ratificada por el contacto directo. Por lo demás, es casi excepcional que se tenga en primer lugar ese contacto directo y, aun cuando así ocurre, el conocimiento que ahí se cumple no queda confirmado y asentado hasta complementarse con ·la información aportada por los media.

De esa forma, y aun sólo considerando la fenomenología de nuestra experiencia, se vuelve preciso invertir los términos de lo sostenido por la vulgata, concediendo prelación a la reproducción -que así, «sería para nosotros el verdadero original» [Donald Kuspit: The Critic is artistl - sobre el supuesto «original». Original que, de facto, apenas cumpliría otra función efectiva en todo el proceso de la comunicación artística que la de valer como una especie de «fondo de garantía» que avalaría la *validez* de nuestra experiencia.

Alguien podría objetar: de acuerdo en que, para empezar, una experiencia estética es la experiencia de un acto de comunicación, una transmisión de «información» -y en esa medida, ciertamente, la esfera de su verificación pública podría estar afectada por los *mass media*. Pero -querrá añadirse- es también una experiencia valorativa, la de la enunciación de un juicio de gusto: y la legitimidad de éste sólo podría asentarse en el encuentro directo, empírico, experiencial, con la fisicidad material del objeto, de la obra.

Carecería por completo de razón quien así argumentara. En las sociedades actuales, no es legítimo pretender asentar la validez del enunciado de valor en el contraste empírico del objeto, sino únicamente -y tampoco pensamos tomar aquí en cuenta modelos trascendentales o con pretensión de validez universal, fueran fundados en alguna teoría de la Historia, en alguna hermenéutica genérica de la Acción Comunicativa o en alguna supuesta lógica psico-formal de la percepción: la crisis de los grandes relatos ya se ha encargado de dictaminar su desahucio- en la dependencia de un contexto dialógico determinado, de una situación de habla concreta definida por la interacción concreta de una serie limitada de hablantes, del marco definido por la convención fiduciaria de validez otorgada por una microcomunidad de usuarios de un conjunto difuso -a un *fuzzy set* - de estándares.

Y no hay que olvidar que el receptor no dispone de ese conjunto difuso de estándares antes -defender lo contrario sería incurrir en trascendentalismo, en apriorismo- de la propia experiencia, sino que le es aportado precisamente por ella. De hecho, si algo caracteriza a todo el arte de vanguardia es su provisión simultánea de código y cadena enunciativa, de sintagma y paradigma, el hecho de que cada -auténtica- obra de arte desplaza el ámbito de su

inteligibilidad hasta un nuevo *topos* del que sólo el posicionamiento público de ella misma entrega las claves.

El papel de los media en la distribución -de hecho, producción en tanto colectivos, intersubjetivos- de tales estándares o marcos de inteligibilidad es fundamental, prioritario. También, por lo tanto, desde el punto de vista de la formación del juicio -y. adoptamos la perspectiva de una pragmática de la acción comunicativa de los enunciados valorativos- de gusto es obligado reconocer que lo más relevante de la experiencia artística se produce en el contacto con los media.

Cabe decir: no sólo el conocimiento de las *obras*; también el de las reglas que organizan los juegos de habla en que se hacen públicos los enunciados de valor a ellas referidos se adquiere en el entorno de los *media*. Y nunca en la soledad singularizada del supuesto *sujeto-observa-obra*.

No existe hoy otra manera válida de legitimar el uso valorativo del discurso -si se quiere: sólo tiene sentido hablar de lo verdadero del valor como aquello que en el curso de un proceso razonable de comunicación es declarado tal por un conjunto de usuarios de lenguaje- que refiriéndolo a situaciones de diálogo entre sujetos, a la interacción pública en que se articula el fantasma de la Opinión, esa dinámica de consensos/disensos sobre cuya base se asientan acuerdos más o menos implícitos. Y no cabe poner en duda que la parte principal -señálese aquí la importancia de las situaciones de microcomunicación- de este diálogo, la que más *realidad* construye, se verifica en el espacio de los media.

Sin duda, estas afirmaciones chocarán con la (falsa) conciencia feliz que no sólo artistas, sino también receptores, se hacen de su propia experiencia, tendiendo a aprehenderla bajo una figura más espontaneísta, más naturalista. Es seguro que presentirán en estas afirmaciones una puesta en cuestión de la *franqueza* de su experiencia -y no les falta razón.

Cuando remitimos toda *vivencia íntima* de la experiencia artística y el juicio de valor consiguiente al conocimiento tácito, más o menos suficiente o amplio, de los múltiples estados de opinión pública parece que desprestigiáramos la sinceridad del sujeto receptor implicado en ella. Pues así es: lo hacemos sin reparo.

Remitimos toda la supuesta singularidad de su sensibilidad a la peculiaridad perspectiva de su relación con la ingeniería de lo colectivo que se verifica en el media. Lógicamente, ello no resultará demasiado reconfortante para el sujeto -él mismo resistente a reconocerse una mera efectuación provisional de tal propia ingeniería.

Pero ya Kant había dejado sobradamente mostrado que el fundamento de la fruición en la experiencia estética se debía a la sensación de consistencia que el sujeto obtenía por la comunicabilidad de «su» juicio de gusto -por su universabilidad no dependiente de una validez racional. Dicho de otra forma, que el núcleo de la experiencia artística no se refería a ningún objeto, sino a la participación problemática en la gregariedad, por virtud del consenso/disenso en un juicio comunicable. Y la responsabilidad del media en la articulación de los estados de opinión que regulan esa función es, por supuesto, absoluta.

Nos importa, sin embargo, tranquilizar a todos aquellos sectores de la industria que en nuestra *deconstrucción* de la experiencia artística -socavando los supuestos de consistencia del sujeto, la obra y la forma de esa experiencia- vean su comercio amenazado. Nada en él lo está realmente por el cumplimiento de ese desplazamiento que se lleva el núcleo principal de la experiencia desde el objeto hasta su representación en los media. Si ya no acudiera el receptor al objeto como depositario del valor que, en su juicio de gusto, le reconoce, acudiría a él como testigo del que circula en los *media*, como fetiche residencia del concurso mediático de la opinión pública. Y, allí, su valor simbólico -transformable *in/mediatamente*, valga la

broma, en valor de cambio- no sólo no se reduce un ápice, sino que se multiplica exponencialmente.

Lo que, en realidad, viene a ocurrir es que aquel modelo de *industria cultural* diseñado por Adorno se ha quedado corto, ingenuo en comparación con la astucia real de la máquina desarrollada por el *capitalismo tardío* en su sobrevivirse en sus mismas contradicciones. No ocurre ya que los *media* filtren o manipulen la información que representa a lo real, que éste se vea mejor o peor *reproducido*. Sino que lo real ha pasado a ser ahora enteramente *producido*, y *precedido*, por los media, que lo real ya sólo se verifica a su través.

Incluso ahí podríamos hallar la mejor lectura de la melancólica reflexión benjaminiana sobre la liquidación del aura. No tanto que Benjamin intuyera la desaparición del aura de las obras -que, al fin y al cabo, sólo se refería a su circulación social secularizada, acultual-, sino la desaparición de la misma realidad de éstas -y de todo. La sospecha de que todo lo real dejaría de ser modelo para convertirse en pantalla, dejaría pronto de ser original para devenir pura copia, simulacro.

*

* *

Lo terrible de la condición actual del sistema del arte es, precisamente, que admite por igual toda posibilidad con tal que ésta sea capaz de acceder a superficie, a la vista, al teatro hiperexpuesto de las apariencias. Así, acaba por arrojarlo todo al primer plano, al implacable y voraz imperio de la transparencia comunicativa, en su obsceno exceso de voluntad de mostración, de puesta de todo en un puro orden de visibilidad.

Y se sabe lo que ocurre con un papiro largo tiempo conservado en oscuridad repentinamente expuesto a excesiva cantidad de luz: se degrada y envejece fulgurantemente, a ojos vista.

Es lo que le ha ocurrido repentinamente a Kiefer. Tanto tiempo alejado, cultivándose el mito de huraño eremita, apartado y ajeno a los vaivenes de la escena para, en un par de aparicíones, echar por tierra el personaje y dejar ver su otra cara: la de obseso con que se le reserve el mejor de los tronos a su egregia posadera.

Ya empezó a vérsele el plumero en su conversación -junto a Kounellis, al menos un cerebro, y Cucchi- con Beuys, al hablar de la colección de los Saatchi. Pero donde de verdad destapó su faz de hambriento del éxito fue en la Documenta 8, pululando constantemente a la busca de marchantes y periodistas, casi de cazadores de autógrafos. Nadie ignora que la lógica de mercado de su obra sobrepreciada y de difícil adquisición para los modestos presupuestos de la mayoría de los museos de arte actual exige estrategias agresivas de publicitación. Pero pasar tan rápidamente del *look* de eremita al de *broker* de Wall Street fulmina la credibilidad de cualquiera.

Entregarse de forma tan irredenta a la lógica del espectáculo, con pomposa gran antológica itinerante montada, y llegar incluso a censurar la celebración de exposiciones de ciertos otros artistas -como Kounellis, cosa ocurrida en Los Angeles- allí donde se muestre su espectáculo, antes de pasados dos años, eso empieza a revelar que aprendió mucho de su indagación sobre la historia de la política alemana de tierra quemada, indagación ahora revelada falta de todo espíritu crítico.

Al final, uno acaba por sospechar que siempre adivinó en la obra lo que ahora ve: una retórica agresiva, avasalladora, grandilocuente, tan pesada, tan fascistoide, tan alemana... (y no sólo un trabajo arqueológico y bien intencionado de investigación sobre todo ello).

*

* *

Interminable paseo con el maestro, Joseph Beuys, dos meses antes de su muerte, por un hermoso parque otoñal madrileño al que se niega a entrar subido en coche. La coherencia con la cantinela ecologista verborreada minutos antes se lo impedía.

Cada pocos minutos, se agacha a recoger hierbitas. Nos cuenta sus nombres, explica sus virtudes, de qué colores tiñe su savia. Todos encogemos la respiración, acompasándola a la suya, entrecortada, dolorosa, terminal...

Llegamos al espacio que queríamos mostrarle. Antes de darse tiempo a declarar su entusiasmo, la vista se le nubla, agotado del paseo. Le acercamos una silla, sobre la que se derrumba desmadejado. Por un instante, asoma a sus ojos la derrota, la cercanía de la muerte. Y el miedo. Atentos a la caída del fieltro, disparamos rápidos y crueles el diente de la cámara, en un intento de fotografiar la grandeza del espíritu en su ruina.

Pero el viejo chamán es demasiado mago, incomparablemente más que cualquier coyote aprendiz de brujo. Y, por alguna razón, el flash se encasquilla. La foto queda entre sombras, oscura. Aun así, todavía puede reconocerse la incandescencia de sus ojos, dulces, indiferentes, sabios, revelando una melancolía infinita, una tristeza grandiosa, extraña...

*

* *

Enorme, durante semanas, envuelto en un feroz abrigo gigantesco, sin afeitar, las manos enguantadas cayendo a lo largo del cuerpo, escondiéndose tras los árboles para echar un trago de Bobadilla de su inseparable petaca,...

Mario Merz, montando un nuevo iglú, paseando altivo entre sus cristales a medio colocar, guillotinas heladas...

Un nuevo viejo iglú, siempre el mismo iglú, una sola obra, el mismo eterno iglú que congela el tiempo.

-Son sólo las doce de la noche. Aún doce horas para inaugurar. ¿Qué tal una margarita en el hotel?

- *Va bene*, *Mario*. *Andiamo...*

*

* *

En realidad, la intuición benjaminiana sobre lo catastrófico que para la experiencia artística resultaría la reproductibilidad técnica no se refería a alguna posible amenaza que contra el prurito del original pudiera representar la multiplicación de las copias. Es evidente que la experiencia de lo artístico en el clasicismo admitía sin problema la posibilidad de la copia, incluso que buena parte de su difusión pública se fundaba en la circulación de éstas. Y, por otra parte, las ediciones gráficas y de múltiples han venido a corroborar que no es la función de unicidad irrepetible en la referencia al origen la que sostiene el sistema social del arte.

¿Cuál sería entonces la visión que tanto intranquilizaba a Benjamin, que tanto le parecía causa de un desplazamiento tan radical del sentido de la experiencia artística, que le llevaba a formular su diagnóstico de la pérdida del aura? En muy pocas palabras: la intuición de que el seguro crecimiento desmesurado de la entonces emergente industria de la reproducción mecánica alteraría por completo los regímenes de la difusión y recepción pública de las obras, su circulación intersubjetiva. Y la evidencia, consiguiente, de que el destino de lo artístico se jugaría, nuevamente, en la exterioridad de su propia esfera, en el potencial ingenieril del dispositivo de difusión, en el registro tecnosocial de los *media*.

Ahí todas sus vacilaciones, toda su ambigüedad. En la certidumbre de que el objetivo de alcanzar la absoluta autonomía la esfera se revelaba inviable, en cuanto antinómico al de alcanzar -valor no renunciado, como lo probaba su propuesta de explotación del valor de *propaganda*, de *politización* del arte- la difusión máximamente *democratizada*, extensiva al mayor número de sujetos. En la certidumbre, por tanto, de que la única forma de realizarse lo moderno, en la esfera de la estética, habría de pasar por la regla de una industrialización que, por otro lado, sentada problemáticamente su inviabilidad.

Certidumbre de que no le habría de quedar a la práctica otra opción que habitar el delgado filo constituido por sus contradicciones programáticas. Y de que, en el curso del desarrollo progresivo del nuevo orden de su hiperindustrialización, éstas aún habrían de exacerbarse.

*

* *

«La expectativa de que lo que observamos nos devuelva la mirada»: he ahí una de las más interesantes definiciones -según es recogida en los diarios de Brecht- que Benjamin acierta a dar del aura.

Ahora bien: ¿Cabe imaginar lugar que se observe con mayor expectativa de reciprocidad que los *media*? ¿No son ellos, hoy por hoy, la gran ventana/pantalla que articula toda mirada, y que, por tanto, toda mirada querría ver convertida en mágico espejo que le alabara así su propia existencia? ¿No es en ellos donde más patente realización alcanza, en nuestros días, el *espíritu* absoluto? ¿No son ellos el verdadero panóptico en que todo se verifica, en el que todo lo que no *acontece* es porque, simple y llanamente, carece de relevancia? ¿Y no es, entonces, inevitable asomarse a esa escena, y a todos los objetos que la pueblan, con la rotunda vocación de la correspondencia en la expectativa de llegar por ella a ser reconocido en el existir, de la reciprocidad en la mirada, con ese grado de adoración que otorga su potencia al objeto?

Y entonces, ¿qué cabe decir del diagnóstico Benjamín, a saber, la profecía de desauratización de la obra de arte por, precisamente, efecto de su presencia en los media? Pues, claramente, que era impreciso, insuficiente. Que acertaba a sentenciar el acontecimiento de una variación rotunda, pero no a interpretar su sentido.

Menos que nunca a las obras les falta ese potencial cinemática que arrastra a nuestra mirada, más que nunca la obra se comporta como imán de nuestro ojo, rendido adorador. Sólo que ese potencial -que llamábamos aura- ya no es privilegio de una cierta clase específica de objetos, aquellos a que reservábamos la calidad de artísticos, otrora fetiches religiosos, sino que se extiende por igual a cualesquiera que transiten el canal mediático, cumpliéndose de ese modo una cierta estetización generalizada, por obra de los media, del universo cotidiano tal y como es proyectado desde sus pantallas -con la intención, en la mayoría de los casos, de la seductora incitación a su consumo.

La diferencia es que ahora ese potencial ya no se supone emanar del mismo objeto, ni siquiera de la expectativa que en su relación con él mantenga el sujeto, sino que resulta evidente su apego en el curso de la pura circulación pública. Más que un campo electromagnético cuyo origen debiera buscarse en cierto régimen de la relación cognoscitiva, el aura ya no se aparece sino como un puro efecto electrostático, fruto de la pura difusión pública que se le imprime por la circulación cuasiubicua de sus reproducciones.

Lo curioso es que, así, el nuevo aura tiene su origen, precisamente, en el lugar en que Benjamin preveía la causa de su desaparición: la reproducción mecánica.

Pero es muy posible que el diagnóstico Benjamin se refiriera precisamente a esa transformación -no tanto una desaparición del aura cuanto su cambio de temperatura, de significación tecnosocial. Pues el aura de que en los media la obra se impregna ya no significa más origen de una relación de culto o privilegio: sino plena homologación del conocimiento estético al de cualquier otro orden del acontecimiento, en su administración *mediática*. Eso es lo que de *catastrófico* -en el sentido de eventualidad de un corte radical- ha ocurrido con la esfera del arte, el desvanecimiento de su aspiración a un territorio autonomizado.

¿Y, bien pensado, acaso no se cumple en esa pequeña *catástrofe* una cierta *muerte del arte* -digamos ahora, un cierto *diagnóstico Adorno*- como esfera separada, verificándose precisamente como estetización -aún a bajo nivel- de la experiencia cotidiana, en tanto rescate estético de la existencia, de lo que hay? ¿Habría que darle, contra Benjamin, la razón a Adorno en su diagnóstico sobre la industrialización de la cultura?

¿Acaso no es él quien mejor acierta a profetizar el destino de lo artístico que se cumple y enuncia su culminación en toda la estrategia del pop? ¿No es esa suerte de ascenso a los altares más profanos imaginables la que corre en ella todo objeto, sujeto, símbolo o figura?

*

* *

Para acabar de una vez con el juicio de las vanguardias: ¿Qué puede ser tomado verdaderamente en serio del diagnóstico de su muerte, del anuncio de su superación? Dicho de otra manera, y para no volver más la vista atrás: ¿en qué sentido sería legítimo -suponiendo que en alguno- seguir hablando de vanguardias, de proyecto vanguardista, a propósito de la práctica actual?

Respondiendo en relámpago: no en cuanto organizaciones termodinámicas, de orden, pero sí en tanto máquinas de guerra, factorías de catástrofes; en tanto genuinas relojerías de la complejidad.

No, *in extenso*, en cuanto fueron concebidas -sobre todo, sea dicho, historiográficamente, a balón pasado- como dispositivos factores de la querida superación progresiva y monodimensional de los lenguajes, en tanto instrumentos de verificación del proyecto de la Modernidad. No de esa forma, por cuanto el haz de expectativas que denominamos tal -esto es, el conjunto proyectivo de planteamientos alumbrado al filo del pensamiento ilustrado- se revela definitivamente insostenible e incapaz de concitar credibilidad, a la vista de su evidente inviabilidad.

Citaré algunas de ellas. Por ejemplo, la expectativa de que de la libre interacción pública de las enunciaciones particulares -sería la tesis kantiana de la pacificabilidad de los lenguajes en su contraste libre y público, como horizonte trascendental de su progreso, ahora recuperada por pensadores tardomodernos como Habermas o Apel- se siga su convergencia progresiva. La aspiración al consenso -que Habermas figura obtenible en el seno heurístico de una comunidad ideal de comunicación, auténtico trasunto sistémico del sujeto trascendental kantiano- como figura reguladora del valor en la acción comunicativa.

¿Otros ejemplos -no tan embargados por la densidad de la teoría? La expectativa de que un orden constante de experimentación e investigación certificaría un ritmo de permanente superación, de crecimiento acumulativo de la memoria ordenada del sistema. La fe en lo nuevo, en el despliegue al infinito de la variación de la forma -que como pura tradición acaba en reconstrucción de lo supuestamente negado: en mero academicismo. La ambición de validez universal e intemporal de la obra, por encima de su vinculación a un contexto histórico y geosocial determinado. La aspiración -el «impulso democratizador»- a la recepción universalizada de la obra, contradictoria ella misma con la aspiración al continuo progreso de los lenguajes -que, traducida en su continua complejificación, acaba por limitar su acceso a las pequeñas comunidades especializadas, a las inevitables élites. La misma confianza en el progreso simultáneo de las esferas del conocimiento estético, moral y científico. La aspiración a la obra de arte total. La creencia en el sujeto fuerte, fundante de la experiencia creadora: el genio, el talento romántico afectado de entusiasmo que le arrebata a una forma misteriosa de saber -aunque sea un puro *saber hacer*. Todas esas expectativas, que definen en rigor el Proyecto moderno, se han ido revelando irrealizables, y la conciencia de esa irrealizabilidad es, precisamente, lo que otorga algún sentido a la cantinela de la muerte de la vanguardia.

No obstante, es preciso tener en cuenta su reverso. El trabajo de las vanguardias se orientó siempre menos al alcance de la estabilidad, el consenso entre los lenguajes, que a introducir la disensión, a desplegar una actitud de beligerancia frente a lo recibido, frente a su academia. Menos a contribuir a la superación acumulativa y lineal -más que línea, las vanguardias siempre han hecho *rizomas* - de los lenguajes que a provocar en ellos constantes rupturas, desviaciones imprevistas, cambios de rumbo.

En definitiva. Aun cuando historiográficamente pensadas como dispositivos catalizadores de orden y concierto, las vanguardias operaron efectivamente dentro del sistema del arte como dispersores, dispositivos generadores de desconcierto, desorden..., información. Más como operadores neguentrópicos que como catalizadores termodinámicos. Y en ese sentido, la vigencia de su trabajo es absoluta e irrenunciable. Sin el trabajo de la vanguardia, el sistema del arte avanzaría calamitosamente hacia su muerte entrópica, hacia su enrarecimiento, hacia su muerte por tedio.

Por añadidura: no se debe olvidar que la evidencia de la inviabilidad del proyecto moderno en la esfera estética ha sido iluminada precisamente por la virulencia crítica, autocrítica, de las vanguardias. Que han sido las vanguardias las que han detectado las propias insuficiencias, las debilidades de su proyecto, las que han puesto a la vista -conduciendo implacablemente la práctica hacia lo extremo, exacerbando las contradicciones- la naturaleza antitética del Proyecto.

Es precisamente esa naturaleza antitética, paradojal, la que le daba su riqueza, y la decisión de habitar su dificultad la que hoy todavía le dibuja un destino más alto en su problematicidad, manteniendo conjuntas aspiraciones difícilmente compatibles, como la de asegurar la absoluta autonomía de la esfera sin renunciar a la vocación de compromiso con el proyecto civilizatorio de la organización de lo social. Es la voluntad de mantenerse en el territorio perfilado por ese tipo de antinomias, a conciencia de la dificultad específica que ello significa, la que organiza el nuevo trabajo radical de la práctica artística.

El paso a una condición posmoderna de lo artístico atraviesa, desde luego, el reconocimiento de la naturaleza antinómica de las expectativas que animaban la práctica vanguardista. Pero ese reconocimiento no tiene por qué resolverse en renuncia o paso atrás; sino en la lúcida asunción de la dificultad de resolverlas, de superarlas -Sherrie Levine: «*My work is about the* uneasy *death of modernism*.» Que podría incluso pasar por el desarrollo de alguna estrategia de su exacerbación, explotando el potencial de hallazgo contenido en lo paradojal mismo.

Se comprende así que el propio Lyotard pueda aseverar: «El posmodernismo así entendido no representa el fin del modernismo, sino la constancia de su estado naciente.» Evidentemente, la condición posmoderna de saberes y prácticas atraviesa un cobro de lúcida conciencia de las contradicciones que animan sus expectativas en tanto definidas bajo el signo de lo moderno, pero no necesariamente la decisión de renunciar a ellas. Sino el mantenerlas, en tanto expectativas, como reguladoras efectivas tanto más necesarias bajo el signo de la complejidad.

Es preciso afirmar que el posmodernismo es un vanguardismo, que la conciencia posmoderna representa un refinamiento a la contradicción, el disenso, la diferencia, la fuga, la desviación, la violencia crítica. Que sigue indagando los puntos débiles en que originar fracturas, en que delimitar territorios por los que la diferencia advenga, el sistema se desplace.

Es preciso, dicho de otra forma, exigir que se deje de confundir el posmodernismo con ese triste y reaccionaría momento del eclecticismo, del retorno al orden, del retorno a categorías y falsas certidumbres regresivas en el campo de lo estético, que han significado las figuraciones de comienzo de los ochenta.

*

* *

Acabóse de esa corta *noche de todos los gatos pardos* que se ha hecho pasar, ante nuestros ojos atónitos, como la escena más diurna de los ochenta. Fin de ese triste *impasse*, de ese oscuro episodio de caída de tensión del conjunto del sistema del arte, de desfallecimiento sinérgico, que se ha liberado a la consigna lamentable del *todo vale*.

Pues ni todo vale, ni, mucho menos, es obligado dar por bueno ecuaciones tan estériles y empobrecedoras como aquella de «la vanguardia es el mercado». Ni proclamadas bajo el más audaz ánimo de *épater*, ni con el mayor distanciamiento irónico o cínico, ese tipo de fórmulas vienen a relatar más que la claudicación, voceada con mayor o menor envalentonamiento, de la expectativa que lo social proyecta sobre el trabajo del arte. A saber, la de que su esfera mantenga un principio autónomo de regulación que no sea estrictamente reductible a la activada por su circulación en el orden de la mercancía, bajo la forma capitalista de agenciamiento de su flujo público.

Expectativa, dicho de otra forma, de que la relación de conversión de valor estético en valor de cambio no se efectúe sin forcejeo, sin denegación de un *plus* no reducido, no domesticado. Otorgando verosimilitud, en todo caso, a la bienpensante convicción de que el estético precede al cambiario, a la impresión ideológica de que el valor de la mercancía traduce otro valor previo, cuyo fundamento debe ser puesto en un principio autónomo, no en la mera lógica industrializada de su circulación pública.

Parece, en todo caso, evidente que la mala conciencia recurre para hacer su lavado de manos a esa suposición de autonomía del valor estético -y, si se quiere, eso justifica el espectacular crecimiento del coleccionismo por parte de toda esa neoburguesía de yuppies de supuesta izquierda, antaño progres de la guerrilla antiarte- y, en ese sentido, hay que bienvenir la purga que contra su falsa conciencia mistificada significa el eslogan de la equivalencia arte/mercancía. Seguramente, esa función perseguía Beuys al formular su conocida ecuación de igualdad entre arte y capital. Y no otra ecuación que esa se jugó desde el principio en todo el sistema Warhol.

Pero cosa bien distinta es denegar toda posibilidad al esfuerzo de radicar todo el fundamento del valor estético en la propia esfera. Es preciso trazar líneas, aunque sea sobre el vacío, tensar campos de potencia, lugares y figuras retóricas que liciten algún reemplazamiento del valor, aun cuando sólo traduzca una dialéctica de provisionalidades, aunque sólo establezca ordenamientos efímeros. Lo que no sería bajo ningún concepto de recibo, aun cuando se estableciera de modo incontestable la imposibilidad de postular tales lugares autónomos de ordenamiento del campo del valor estético, es esa actitud que presume de haber abandonado la expectativa de fundarlo así, proclamando fanfarronamente su heterónoma dependencia del universo del valor cambiario, pero al mismo tiempo usufructúa el excedente de valor que el mismo mercado le otorga por la suposición de la autonomía de su valor.

«Creed en lo que nosotros ya no podemos creer» (en que el arte es algo más que pura mercancía). Es decir: comprad. ¿Acaso no es ésa la fraudulenta forma de falsa conciencia que se oculta bajo la tantas veces alabada máscara irónica del engolado nuevo artista -ejemplo: Julian Schnabel? «Nosotros, genios porque sabemos y proclamamos que ya no hay genios sino quienes, como nosotros, sabemos proclamarlo; y esta forma de simulación constituye por completo realidad, nosotros, ineluctablemente conscientes en esta década lúcida de la pequeña· mentira (la de la autonomía de su valor) que sostiene al sistema del arte en su cielo separado e intocable, no podemos a pesar de todo renunciar al pingüe excedente que esa suposición de territorialidad le comporta. En realidad, lo aceptamos, resignados en nuestro bien profundo escepticismo, pues sólo esa aceptación sostiene el dulce y por todos querido juego. Y de hecho, no nos pesa proclamarlo, con la cabeza bien alta, pues con nosotros se cumple así el más alto destino del más noble nihilismo, nuestra nueva marca de raza. En pocas palabras, he aquí nuestro lema: puesto que la vanguardia ha muerto, todo está permitido.»

Pero en absoluto, de ninguna forma. O bien sí, pero llevándolo a los extremos. Que todo esté permitido y así también el que acordemos algún principio constitucionalmente inviolable, bajo amenaza de expulsión (tenderos, a sus tiendas): proscripción de toda permisividad. Nada de tolerar esa práctica inofensiva, sólo sostenida en la credulidad estadística que adormece al tejido social.

Al fuego con todo lo que esté falto de radicalidad. O vanguardia, o liquidación fulminante de toda la mentira del arte. Si el arte no puede resolverse como proyecto metafísico-político; que no sobreviva en su forma degradada, desdichada: que no triunfe, también aquí, la religión. Basta ya de ese arte de alta boutique. Antes la denegación que convenir con el argumento de validación que el puro concurso al consenso facilita, aumentada su potencia proporcionalmente a la del distribuidor mediático. Ello no es otra cosa que parda gramática y extensión del tendido de las redes agenciadas por la máquina del capital, en cuyo seno ninguna obra ostentaría otro derecho que el de la más despreciada figurita de loza.

Decreto de expulsión para todo arte connivente, tibio, para toda práctica que interrogue el lugar del modelo vigente, pero no para mostrar por dónde se le derriba, dónde tiene su insuficiencia: sino sólo para practicarle obediencia, para reiterar su dictado, para babear su academia.

Decreto de expulsión para todo artista incapaz de cumplir con la elegancia social que reclama su etiqueta: el desaliño. ¿Dónde quedaron aquellos tipos extravagantes, excéntricos, que Baudelaire dibujara? ¿Qué fue de aquellos bohemios, de aquellos dandis? ¿Cómo tan rápidamente se han prestado a oficiar las nuevas ceremonias sociales, volviéndose tan *presentables*?

Expulsión para todo artista que organice su trabajo a la persecución de la gloria, del éxito o el reconocimiento social, que se avenga a servidumbre -por bien pagada que sea- de la institución, en su más amplio sentido.

Ahora, sí, más que nunca. Ahora, en «esta coyuntura en que las artes, diera la impresión, se han anclado en un *modus vivendi* o, a mayor afinación, en un *modus coexistiendi*, sin violencia ni amargura» -como ha sido acertadamente [Simón Marchán] descrita.

Amargura, aunque sólo sea, amargura. Esto se os debe exigir, artistas: al menos, haced de vuestro fracaso algo noble.

*

* *

Bendiciones al *apropiacionismo*, aunque sólo fuera por proporcionarnos tan magnífico retruécano contra tradicionalistas -desdichado país el nuestro, siempre en manos de alguno de ellos.

Igual, pero todo lo contrario: *todo lo que no es plagio es tradición* -repugnante tradición, repugnante tradición...

*

* *

¿Por qué será que los artistas británicos del *land* no cesan de tener problemas con su gobierno? Primero, la interminable batalla de Hamilton Finlay para preservar su Little Sparta frente a la amenaza de embargo que se sostiene contra él por no cotizar su jardín impuestos ¡como museo!

Y ahora, un anuncio -¡en los periódicos españoles!- requiriendo la presencia de Richard Long ante la corte de su graciosa majestad, *God save Her*, «por asunto relacionado con propiedades en Bristol».

¿Tal vez un conflicto entre distintas concepciones acerca de la tierra y su propiedad? La tierra para el que la posee, para el que la trabaja, o, acaso, para el que la recorre y la «expone» como obra propia...

*

* *

Dos sueños cuyo desvanecimiento señaliza bien nuestra actualidad: el utópico y el etnocéntrico, el sueño termodinámico del paraíso final y el cosmopolita de la universalidad del valor desde la omnipotencia de un programa. Sueños, en todo caso, convergentes, de referencia recíproca, como un grabado de Escher: un sueño dentro del segundo que es, a su vez, un sueño dentro del primero.

Primer sueño, el (hegeliano) sueño del estado final, que en el campo del arte se presume al mismo tiempo como estadio fatal, en tanto conlleva la certidumbre de su superación, de su *muerte* en cuanto esfera escindida de despliegue del *espíritu*. Sea cual sea la forma adquirida por este sueño, la forma de su fatalidad es otorgada por la presunción de un horizonte de finalización del trabajo específico del arte, resuelto en rescate estético de la existencia significando la reapropiación por parte del conjunto de la humanidad (y aquí el sueño utópico se proyecta sobre el etnocéntrico) de su esencia íntegra.

Segundo sueño, el (kantiano) de la universabilidad del valor del juicio estético, estipulada con carácter regulativo y fundacional, basando su lógica precisamente en el supuesto de su comunicabilidad, de su capacidad para suscitar consenso gregario -y para el programa ilustrado el horizonte de esta gregariedad no es otro que la totalidad cosmopolita de la humanidad- allí donde éste no se justifica por la «probada» validez de los juicios de la ciencia. Sueño cuya vanidad se contradibuja en la figura imaginaria de la superabilidad de todo conflicto entre los sujetos, en la postulación sobre el eje del consenso último -en clave de pacificación universal- del principio de comunicabilidad de la experiencia estética. El sueño etnocéntrico bascula así -y ésa es la concepción de la *historia bajo un punto de vista cosmopolita*- sobre, nuevamente, el utópico.

Sueños inanes, de los que nuestra época se ha despertado ahíta. Sueños que habrán de arrojar sobre su *posteridad*, nuestra actualidad, una extrema lucidez. Sueños que no debemos dejar desvanecerse en el olvido, sino mantener en una memoria encendida que proyecte secretamente sobre la platitud de lo real sus visiones, como sombras breves, silenciosas y nítidas, tal y como las quiere el mediodía.

Lo que el derrumbe de aquellas torres imaginadas deja leer entre los fragmentos, lo que anuncian sus ruinas: en la vigilia del sueño utópico, el horizonte intocado de la autonegación, de la no-forma: la atopía; en la del sueño universalista de la igualdad, el excentricismo, el ilimitado horizonte del disentir, el nuevo sueño de la diferencia.

*

* *

Puede que, en este punto, no carezca por completo de sentido entrar a considerar la sugerencia lyotardiana de que la transformación radical de la experiencia artística que está teniendo lugar en nuestros días puede ser entendida como un desahucio de las estéticas de lo bello y el gusto, en favor y alza de las de lo sublime.

No parece que la primera parte de la hipótesis resulte difícil de aceptar. Admitido que el valor del juicio sobre lo bello, y por ende la misma experiencia del gusto, depende de una comunicabilidad cuyo horizonte heurístico sería la universalidad, el consenso cosmopolita, no parece demasiado complicado -ni tampoco preocupante- sentenciar la inviabilidad, en rigor, de una estética de lo bello. La segunda parte de la hipótesis no parece tan clara, sin embargo. Resulta bastante más complejo -y el propio Lyotard no se toma excesivo trabajo para hacerlo- mostrar la forma en que una estética de lo sublime pueda constituirse, e incluso dar cuenta de la transformación que afecta en nuestros días a la experiencia estética.

De entrada, el sentimiento de lo sublime rezuma paradoja: se impone arrebatando al sujeto y afectándole de una contradictoria mezcla de gozo y dolor, de pena y placer -ya de entrada, una combinatoria que emparenta al sentimiento de lo sublime con la afección melancólica. En lugar de producir reafirmación, fortalecimiento del sujeto -como ocurre con la experiencia de lo bello, que reafirma al yo en su «inteligencia» con la comunidad-, tiende a aislarle, a desarraigarle en un trance de solitario arrebato -la experiencia de lo sublime aparece acompañada de la certidumbre de su incomunicabilidad. Es cierto, sin embargo, que esa debilitación del sujeto -como «otro» del colectivo «humanidad»- se ve compensada por el fortalecimiento surgido de la propia autoconciencia que se da en la experiencia de lo sublime -Kant, de hecho, caracterizaba el juicio acerca de lo sublime como juicio «reflexivo». No parece extraviado, pues, situar la variación del sentido de la experiencia estética en ese bascular hacia la estética de lo sublime, en una época a la que se le han señalado como síntomas el de la muerte de lo social (Baudrillard) y el ascenso de un nuevo narcisismo (Lipovetski). En todo caso, conviene descender, en el análisis del sentimiento de lo sublime, a las contradicciones en que se origina su experiencia: a saber, el conflicto entre las facultades de la razón y la imaginación, por cuanto aquélla sería capaz de concebir una idea que a ésta no le sería dado representar. En ese nudo se origina la doble naturaleza afectiva de lo sublime: placer ante la evidencia del poder de la razón trascendiendo toda representación, dolor ante la insuficiencia de la imaginación y la sensibilidad para darle forma. Y también en él tiene origen la figura que adopta toda estética de lo sublime: la aspiración a la representación de algo no-representable, el despliegue de estrategias ordenadas a su, en última instancia imposible, enunciación.

Parecería que una experiencia cuya estructura se organiza precisamente a partir del supuesto de la desmesurada potencia de la razón frente a lo limitado de la sensibilidad no habría de sobrevivir a su crisis, a la celebrada crisis de la Razón -como, precisamente, modelo

de omnipotencia. Y, sin duda, parece evidente que las Ideas de Mundo, Totalidad, Simplicidad absoluta o las de lo Absolutamente Grande u Omnipotente, por excelencia las ideas de la razón, han perdido credibilidad. Correlativamente, las estéticas de lo sublime-metafísico, de lo sublime omnipotente, grande, o totalizador, van cayendo en parejo descrédito -pero despacio: de hecho, las estéticas de la transvanguardia y el neoexpresionismo se apoyan en la explotación de esos «sublimes sobrenaturales», amenazadores desde su grandilocuencia, como en Kiefer, Schnabel, Baselitz o Cucchi. En ellas, reaparece esa nostalgia de la totalidad, de lo mágico-metafísico, en el recurso incluso a las retóricas magnificadas del poder de destrucción de la Naturaleza frente al trabajo civilizatorio -terremotos, tierras quemadas, guerras, ruinas, corrupias fieras vengativas, sangres y ruinas- explotando su poder de fascinación.

No es ésta, sin embargo, la forma del sublime -rémora ilícita de un facilón recurso, que en su indudable eficiencia sienta el principio de todo fascismo estético, ejecutando su despótica verticalidad frente al espectador amedrentado- que puede interesarnos, y con gusto veríamos su desahucio. Como Lyotard ha escrito, «*ya Kant conocía que esta ilusión de la razón se paga con el terror. Pero los siglos XIX y XX ya nos han proporcionado terror bastante. Sobradamente hemos pagado las nostalgias del Todo y el Uno*» como para no reclamar su destierro definitivo.

Pero sí nos interesan otras dos formas secularizadas de lo sublime, en las que se cumple un desplazamiento que, esta vez sí, vendría a dar cuenta de la verdadera transformación que cifra la nueva experiencia estética: el sublime mediático y el sublime autorreferencial.

*

* *

Primera forma legítima de lo sublime en nuestros días: el sublime *massmediático*. Su privilegiada circulación en los media otorga a la obra de arte una doble dimensión de ilimitación, a partir de la cual su experiencia se da bajo la forma de lo sublime. Esa doble dimensión se refiere tanto a la velocidad como al alcance de su difusión, y su horizonte último se cumpliría como una especie de *conquista de la ubicuidad*. Recuérdese a Paul Valéry, en sus *Pièces sur l´art*:

> «Igual que el agua o el gas vienen hasta nuestras casas, para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible, así también se nos provee de imágenes y sonidos que acuden a un pequeño gesto, casi a una seña, y que del mismo modo nos abandonan.»

La forma en que, así, la noticia de la obra de arte llega hasta nosotros es la de lo que posee una potencia ilimitada, capaz de alcanzar instantánea y simultáneamente la totalidad del espacio, la potencia de hacerse fulgurantemente universal. Sobre esa potencia se asienta su capacidad de originar una forma secularizada de sentimiento de lo sublime.

«*En cualquier dirección, a menos de dos minutos*.» Ese eslogan de una conocida campaña publicitaria dice la forma del poder, de la potencia -la de la ubicuidad-, en que se origina la capacidad de suscitar la obra de arte la nueva experiencia de lo sublime. Donald Kuspit ha equiparado, con gran rigor, estos valores de velocidad y alcance de la difusión de las ideas

artísticas a los sublimes dinámico y matemático kantianos, como origen, respectivamente, de las experiencias cualitativa y cuantitativa de lo sublime en las sociedades actuales.

El sentimiento de lo sublime que hoy podemos experimentar frente a una obra de arte -pongamos, los «Botes de Sopa» de Warhol- procede básicamente de la intuición de su potencia de virtual ubicuidad planetaria a partir de la vertiginosa difusión que los media le han impreso. Evidentemente, es una experiencia «mermada» de lo sublime, un sublime de bajo nivel. Por supuesto. Se trata de un sublime secularizado, banal, en el que la ilusión de un poder de trascendencia a lo universal (a la Idea de Mundo, entendido como Totalidad del espacio) es reemplazada por la efectividad del efímero ritual eléctrico de la «Aldea Global Interconectada», durante el tiempo instantáneo de un spot. Y la ilusión del poder (sublime dinámico) de lo «más grande», de lo «sobrenatural» que ejercía su fascinación en vertical sobre el receptor, es descartada en favor del ejercicio de seducción que en lo horizontal sólo se apoya sobre la vertiginosa potencia de circulación en la superficie velocificada de la red *mediática*.

Sería, en definitiva, poco más que un simulacro de lo sublime; un sublime carente del poder de aterrorizar o fascinar, un sublime no fatal. Un simulacro frío, escéptico y apático -ni revelación ni arrebato-, de lo sublime.

En él se verificaría, sin embargo, la misma experiencia de *desrealización*, de pérdida de realidad -o hallazgo de *lo poco de realidad* que ésta ostenta- que en todo caso caracteriza el sentimiento de lo sublime. Bajo esa forma de hipervisión del objeto con que la sobreoferta mediática actualiza cierta aspiración *democratista* de la estética moderna, tiene lugar un extravío de lo real. En la obscena hiperpresencia de objeto que los media generan se produce un tránsito implosivo de todo lo real hacia su pantalla, hacia su territorio de simulación, hacia ese ámbito de [Baudrillard] hiperrealidad -«*más real que lo real*»- con que los media recubren la totalidad de la escena. Enfrentado a ella, el sujeto se encuentra desnudo frente a la soledad inane de su pensamiento vacío, observando un objeto mudo -y aquí se produce el desgarrador esquema del mal llamado narcisismo mediático- cuya representación le es escupida como silenciamiento de sí mismo, de su propio sentido.

Y es seguramente ahí, en ese salto al vacío de la desrealización, en esa absorción implosiva al no-territorio simulado que pierde lo real, donde el sublime kantiano se encuentra con el de Freud -recordemos el valor *sublimador* que para la interpretación analítica posee el arte. Ese sublime en que Adorno veía al arte tomando posiciones en el lugar de una pérdida, activando una sustitución, efectuando, precisamente, una *desublimación represiva*.

Y ahí, otra vez, el sentimiento de lo sublime y la afección melancólica nombran un mismo estado crítico del pensamiento, del sujeto: su mantenerse vaciado de la capacidad de representar en el acuciamiento de un deseo -que se resiste a conformarse con el hallazgo de, una u otra, forma. Un deseo que se proyecta, inútilmente, más allá, irreductible a cualquier fijación.

*

* *

Segunda forma lícita de cumplirse lo sublime en nuestros días: como autorreferencia, a través de la reflexión de la obra de arte sobre su propia condición, mediante el rizo (rito) en corto por el que la representación se pone a sí misma en escena.

Aquí, la representación de lo ilimitado se insinúa bajo la forma del bucle, ataca la infinitud de la forma desde la expresión de su estadio de virtualidad, pre-sentando el mismo dispositivo de la re-presentación -también esta estrategia se condena a un fracaso *in extremis*, por cuanto la pura virtualidad no es ejecutable sino como pura alusión.

De manera ejemplar, el análisis foucaltiano penetró esa estrategia en las Meninas velazqueñas. La representación del espacio de la representación se resuelve en ella, bajo los condicionamientos específicos de la episteme que lo *encuadra*, alusivamente: desplazando éste a un territorio no visible, no practicable -irrepresentado, salvo desde su dorso, desde su reverso- ni mostrado, pero sí insinuado, sobradamente, por los juegos de presencia (la del artista, la de observadores, la del espejo) que nos hacen *saber* de su existencia y acontecimiento.

Por señalar otro ejemplo, otro hito en la tradición de esta estrategia reflexiva sobre el propio espacio de la representación en que tendría su origen una segunda forma secularizada -casi diríamos, algebraica- de la experiencia de lo sublime, nos referiríamos al «Blanco sobre blanco» de Malevich. Lo único en él mostrado, pintado, es el mismo espacio de la representación, la virtualidad de todo lo que, en ese lugar, podría ponerse en escena.

La forma, en todo caso, en que ese sublime autorreferencial se desarrolla en los nuevos lenguajes está menos fundada en la estrategia alusiva de lo ausente, recurre menos a la *no forma*. Es menos *mística*, menos reductiva y ascética. Aun cuando se mantiene un cierto recurso de descenso al grado cero de los lenguajes, casos de, por ejemplo, Vercruysse, Gober o McCoHum, la estrategia enunciativa más frecuente es el ascenso a un nivel de metalengua en que el lenguaje del arte es más *mencionado* que *usado*. O, más exactamente, en que el lenguaje del arte se tiene a sí mismo por referente, es usado para *mencionarse* a sí mismo.

Tal elevación a un segundo orden de discurso constituye la base de, por ejemplo, la estrategia *apropiacionista*. Así, por ejemplo, en casos como los de Sherrie Levine o Philip Taaffe, en que la apropiación de la tradición artística no es *usada* -mucho menos, como en sus epígonos, *abusada*- sino empleada para efectuar con ella un juego de lenguaje limitado a la pura auto-*mención*: la obra es su propio referente, excluyendo toda exterioridad -y sintomatizando así esa «desaparición de los referentes» que da síntoma a la episteme que nos es propia.

Como toda otra esfera o práctica cognoscitiva, el arte toma conciencia del desplazamiento que lo reemplaza por su simulación. No sólo la apropiacionista: toda obra de arte es ya simulacral. No se trata tanto de afirmar el triunfo de la copia sobre el original como de reconocer el desplazamiento a un orden de lenguaje en el que se cumple el desvanecimiento del referente, por obra de la aviesa desviación que sobre las jerarquías del orden de la representación es capaz de introducir el simulacro -aquella *la más alta potencia de lo falso* que ya Nietzsche enunciara.

Parece, en todo caso, innecesario decir que tampoco se cum~ ple, en estas estrategias *reflexivas*, una efectiva *clausura de la representación*, puesto que el bucle de una «representación de la representación» queda indefectiblemente abierto, insuficientemente enunciado, aludido como enunciación de una virtualidad no representable. Que en ellas se cumple un inevitable fracaso. La experiencia de lo sublime -resultante de la intuición de una ilimitación no representada- a que ellas dan pie mantiene, así, esa estructura contradictoria, en la que se mezclan dolor y alegría, satisfacción y conciencia de insuficiencia. Aproximándola

entonces a la forma de esa melancolía posmoderna que se constituye en el reconocimiento de la inencontrabilidad del objeto que satisfaga una pasión que, en un mismo trance, se reconoce inútil e irrenunciable.

Ningún teatro es cerrado: pero se agotaron las localidades para la representación de lo sublime en el de lo real, en el de la historia.

¿Y entonces?

¿Incipit simulatio?

*

* *

Documenta 8, jardines de la Orangerie. Un fatigado visitante que acaba de pasar bajo las cuatro feroces guillotinas de Hamilton Pinlay -«EL TERROR ES LA PIEDAD DE LAS REVOLUCIONES» escrito en una de ellas- se acerca, plano en mano y mirando en todas direcciones, al puestecito de helados con forma de bunker que corta el paso hacia el sagrado templo de las artes.

-Perdonen. ¿La escultura de Schutte?

-Oh, sí sí. Aquí es. ¿Le sirvo algo? -el propio Thomas Schutte.

*

* *

Centro Georges Pompidou, París. En las Galerías de Arte Contemporáneo, una exposición de Reinhard Mucha. Paseo durante horas y horas entre las piezas vibrantes, tremendamente extrañas pero al mismo tiempo familiares. Escasas concesiones.

En la estancia central, la *Maqueta para el bar de Konrad Fischer*. En la radio, sobre el bar, plácidamente suena Sibelius. Repentinamente, un joven con gorrita horrenda acerca una silla contra el cristal que protege el bar. Pasa la mano por encima de él y gira el dial. Por fin, consigue una emisora en la que suenan los Psychodelic Furs.

-Eso está mejor -le dice a su chica, la maravillosa Monika María Kraft.

-Sí, se estaba haciendo tarde -interrumpo.

Mucha me señala el interior del bar, el mínimo relojito digital que en una esquina corre vertiginosamente acelerado. «*It's nightime*», anuncia.

*

* *

Bordeaux, 1985. CAPC. La enorme sala central del antiguo almacén de puerto resuena silenciosa. La impresionante altura, el grosor de los muros, la oscura humedad, todo ello multiplica el silencio físico con otro de especie psíquica, un silencio catedralicio, como aumentado por la memoria de décadas sin que vibración alguna sacudiera su denso volumen.

Iluminaciones tenues, locales, de los muros laterales, esa gran amplitud en que la mirada y el oído se elongan, elásticos, hasta más lejos de lo que les es habitual, entregándose a un relax que llega a ser un punto doloroso, como si se produjera un forzar físico los músculos de la mirada, de la atención.

En ese decorado, la magia hechizante del artista verdaderamente brujo, Jannis Kounellis. Contra los muros, sacos terreros que refuerzan innecesariamente -derroche redundante que funda el sentido del lujo, de la sobreabundancia, que caracteriza al griego- su grosor, su impenetrabilidad, su opacidad esponjosa, su nula refracción, su condición de brutales silenciadores de toda luz y todo sonido. Repentinamente, desde algunos arcos, la sorpresa violenta de una gran masa férrea, adaptada milimétricamente a la forma del vano que ocupa, refulge en los colores más altos del calor. Unos arcos más allá, nuevas masas igualmente enormes, espesas y opacas, ajenas a toda definición, pero surcadas diagonalmente por finísimos tubos de cobre que escupen el gas que fluye a su través desde las inevitables bombonas azules dispersas a pie de obra.

Tres o cuatro líneas puras, flechas que terminan en lenguas de aventado fuego azul, en cada una de las arcadas, repitiéndose innumerablemente a todo lo largo del perímetro de la sala.

Cientos de oblicuas serpientes que arrojan su siseo hipnótico.

Hilos de un sonido monotonal, sin oscilación interna, cuya suma alcanza un volumen atronador, que impedirían se oyera cualquier movimiento de otro visitante de la exposición -si alguien se atreviera a hacerlo-, cualquier voz -si alguien se atreviera a hablar.

Como la violenta luz de las lenguas, su estruendo liquida toda otra presencia eventual. Fuerza de sonido y luz que no hace sino reduplicar la potencia del silencio resonante, visible y audible allí como no lo sería en la absoluta oscuridad de aquellas cámaras aneoicas que Cage soñara en visitar, como sólo lo sería en el fragor terminal de la más violenta tormenta, en el ojo brutal del Maelstrom de Poe.

El recuerdo de un poema de Paul Celan hace saltar las lágrimas:

Una cuchillada de fuego,

restallante de espíritu

atraviesa el mundo

*

* *

Gilbert & George sitiados en su hotel, en Madrid, por una violenta manifestación estudiantil. Consigo sacarles por la puerta de cocinas, pero se empeñan en acercarse al

tumulto. Ladrillos y bombas de humo sobrevuelan nuestras cabezas. Ante los gritos enardecidos de la juvenil muchedumbre, George vocifera encandilado:

-Oh, this is fantastic. You see? It's Real Lije. This is what we love.

Pop inglés.

*

* *

Berlín, 1982. Martin Gropius Bau, junto al muro. Christos Joachimides y Norman Rosenthal firman *Zeitgeist*, la ambiciosa gran exposición que pretende encarnar el Espíritu del Tiempo, dar cuerpo a una sensibilidad que viene cundiendo desde finales de los setenta como la pólvora, con la velocidad de un rumor. En cierta forma, *Zeitgeist* -junto a *A New Spirit in Painting*, también organizada por Joachimides y Rosenthal en la Royal Academy londinense- constituye la consagración internacional de los nuevos lenguajes figurativos y expresionistas. La edición 80 del Aperto de la Bienal de Venecia y el lanzamiento internacional de la Transvanguardia italiana, ambas impulsadas por Achille Bonito Oliva, y, al otro lado del océano, las exposiciones *New Art* y *New Image Painting*, esta última organizada por Barbara Rose, habrían dejado preparada a la opinión pública internacional para aceptar que se estaba produciendo un *cambio de sensibilidad* en toda la escena artística. Incluso Rudi Fuchs, en su dirección de la Documenta 7, saludó como bueno este giro de rechazo de la aventura vanguardista y de retorno al soporte tradicional y a la estética expresionista.

Hábilmente, los comisarios hacen jugar a su favor la *astucia de la Razón*. Sirviéndose de la imagen de un Jano bifronte, se complacen en presentar una opinión pública dividida entre asustados y eufóricos, entre desorientados y jubilosos, ante un estado de cosas que -lejos de caracterizar como movimiento de *retorno a algún orden*- presentan como «estallido de turbulencias, un cambio que ha roto todas las barreras del decoro estético». «Están -escribe Joachimides- los que vuelven su espalda a tal visión, fija la mirada en el *orden* vanguardista, y los que se entregan irreflexivamente a ella experimentándose eufóricos, liberados de las cadenas de una *estricta dieta* estética, casi rozando el éxtasis ante la visión de su *subjetividad desinhibida en los cuadros*, de su *sensual inmediatez* y de las *sugestivas historias que narran*.»

Pretendiendo eludir por igual ambas actitudes extremas, en hábil gesto de mercadotecnia cultural, definen su propia perspectiva como «partiendo del reconocimiento de que ha tenido lugar una de esas mutaciones dialécticas que a veces hacen volver la historia del arte sobre pasos abandonados» -dialéctica que, imaginamos, relacionan menos con cualquier tradición hegeliana o materialista que con alguna pedestre interpretación del anarquismo epistemológico de Feyerabend, un capítulo de cuyo ensayo «Ciencia como Arte» es incorporado al catálogo. Así, acaban su presentación asegurando que no se trata de la exposición de un grupo o una tendencia, sino de una «metáfora de todas aquellas propuestas artísticas que hoy señalan un cambio profundo en las artes plásticas: la gente busca una relación sensual e inmediata con las obras de arte; la Subjetividad, lo Visionario, el Sufrimiento (¡sic!) y la Gracia han sido rehabilitados».

Avalarían la operación influyentes críticos e historiadores, como Hilton Kramer y Robert Rosemblum. El primero, invocando a Ruskin -Fuchs apelaría a Rimbaud para avalar su

Documenta «*bateau ivre*»- reivindicaba un derecho a la *impetuosidad* por el cual el nuevo artista «se negaba a que todo lo irracional e inconsciente siguiera siendo proscrito de la superficie del cuadro, liberando el derecho del gesto a ejecutar sus *signos de pasión*». «Lo místico, lo erótico y lo alucinatorio vuelven a ser bienvenidos a la pintura, que ahora rechaza la pulcritud analítica en favor de lo energético, de lo puramente físico, del exceso.»

Menos demagogo y más inteligente, Rosemblum recurría a la imagen de una «Torre de Babel en la que se mezclarían todas las culturas -alta y baja, contemporánea y prehistórica, clásica y cristiana, legendaria e histórica- con una irreverencia exuberante que reflejaría claramente la confusa amalgama de datos que saturan nuestro enciclopédico campo plástico, facilitando material para los sueños y el arte... ».

En todo caso, las coordenadas teóricas quedaban servidas: expresión de lo irracional, gestualismo pasional, subjetividad liberada, eclecticismo arbitrario..., «todo-valismo», en definitiva.

Sin embargo, importa poco todo ese corpus retórico. Lo que, en realidad, explica el éxito de la operación es la astucia con que es realizada la selección. El gran bloque-gazapo, constituido por el neoexpresionismo alemán, la transvanguardia italiana y la new image americana, es vendido bajo el supuesto aval de artistas que poco o nada tendrían realmente que ver con la ideología allí desplegada -autores como Beuys, Polke o Warhol. Aun no quedando clara la solución de continuidad entre esos antecesores y los herederos neoexpresionistas de Baselitz, la cuestión importa menos a los organizadores que el efectivo respaldo que su presencia brinda a la operación.

En efecto, la estrategia de validación es circular. Si no resulta fácil explicar la supuesta relación de filiación entre aquéllos y éstos no hay para extrañarse. La historia no es una línea, así que esa dificultad no hace sino avalar el argumento de la «visión». Nadie pretendió nunca que *Zeitgeist* ofreciera una *lectura lúcida* del Espíritu de su Tiempo. Lo que los astutos comisarios ofrecían era, únicamente, un bautizo por inmersión en la oscuridad de su confusión, en su dificultad.

Y eso, hay que concederlo, sí que lo consiguieron.

*

* *

Tomemos como punto de partida un artículo crucial para situar una importante inflexión en las corrientes de opinión, a nivel internacional, frente al fenómeno de las transvanguardias y los neoexpresionismos. Frente a, en general, ese «retorno a la figuración» que ha valido como palabra-de-orden durante el anterior y doloroso cambio de década: «Figuras de poder, Cifras de Regresión», de Benjamin Buchloh, aparecido en *October* en la primavera del 81.

Subtitulado «Notas sobre el retorno a la representación en la pintura europea», constituye el más feroz ataque lanzado contra la vuelta a la pintura en Europa -aunque si Buchloh hubiera tenido valor, lo habría hecho extensivo a buena parte de la new image americana, v. g. Julian Schnabel- desde una plataforma significativa.

Buchloh articula su acusación con gran habilidad. Fija, en principio, su análisis -el comienzo es memorable: «¿Cómo es posible que últimamente se conceda que el retorno a los

modos tradicionales de representación pictórica allá por 1915, dos años apenas después del readymade y el cuadrado negro, representó un avance de gran trascendencia estética e histórica?»- en el *rappel a l'ordre* que tuvo lugar en buena parte de los movimientos vanguardistas durante los años veinte y treinta, para acusar en ellos regresión frente a la ilusión vanguardista y complicidad con la ideología conservadora ascendente.

En seguida, traslada el cuadro hermenéutico al contexto de aparición de las nuevas corrientes europeas, reconoce en ellas y las retóricas que las avalan la presencia de iguales valores y categorías regresivas -nacionalismo, novedad y ahistoricismo, subjetivismo, valor del estilo, eclecticismo, cínica asunción de la lógica mercantil de la industria del arte, interés por lo sublime-terrible, irracionalismo, énfasis en lo pasional, en lo individual...- y lanza su furibunda acusación, desde una posición abiertamente inscrita en la tradición marxista: «este auge de modos de representación figurativa viene a reflejar el impacto de un nuevo, y creciente, conservadurismo.»

Evidentemente, el artículo de Buchloh no es el primero, tampoco el único. En el mismo número de *October* aparece «The End of Painting», de Douglas Crimp y, poco después, en el Artforum de Octubre de ese mismo año, el «Last exit: painting», de Thomas Lawson, seguido inmediatamente del feroz ataque de Joseph Kosuth con su «Necrophilia, mon amour».

En realidad, los dos últimos enfocan sus acusaciones contra el retorno a la figuración desde la perspectiva de la tradición conceptual, y acaban por admitir la pintura -Lawson es, a la sazón, algo así como «pintor»- siempre y cuando ésta se emplee «críticamente, para fines extrapictóricos». En ese sentido Kosuth llega incluso a defender el neoexpresionismo «no como simple pintura sino como referencia a la pintura, como una especie de cita visual, como si el artista estuviera alzándose a un nivel de reutilización de fragmentos encontrados de algún discurso roto».

Evidentemente, no sería sencillo encontrar en Europa voces paralelas a tan explícita denuncia -quizás si se exceptúa la del lúcido Stuart Morgan contra «A new Spirit in Painting». Pero es que, bien mirado, hay algo en estas posiciones cercano todavía a alguna de las sostenidas por el lábil Oliva en los panfletos propagandísticos de su transvanguardia; insistente en que su discontinuidad no dejaba, al mismo tiempo y de un modo difícilmente inteligible, de mantener continuidad con las tradiciones del conceptual y el povera; pertinaz en su reseñar el fragmento y la quiebra del darwinismo lingüístico como las categorías básicas para la interpretación de la apuesta transvanguardista.

Sólo que entonces habría que listarla, definitivamente, como la penúltima -hasta la fecha- de las vanguardias. Yeso no significa 10 mismo que afirmar, como Bonito Oliva quiso, que «la transvanguardia represente la única vanguardia posible hoy en día».

*

* *

«*Tout pour moi devient allégorie*.»

Escribe Baudelaire. Y Walter Benjamin concede, en sus «Calles de París»: «La inventiva de Baudelaire, que se alimenta de melancolía, es una inventiva alegórica.»

Hay un sentido fuerte en la noción de alegoría que atraviesa toda la idea moderna de obra de arte, sin duda. Tal vez fue Heidegger quien -en *El origen de la obra de arte*- de modo más contundente estableció el carácter alegórico como su mismo quid: «La obra de arte es desde luego cosa; pero dice algo Otro que la cosa que sólo es cosa: en ella, Otro habla, *allo agorenei*. La obra de arte comunica otra cosa, revela algo otro, es alegoría.»

Pero uno y otro, Benjamin y Heidegger, no conseguían sino acariciar toda la violencia metafísica que la sentencia de Baudelaire encerraba. Es el devenir-alegoría «de todo», precisamente, lo que se revela, ante el genio baudelairiano, como un potencial des-mesurado, e-norme, no asequible a medidas ni normas.

En ese punto, hace bien Benjamin reconociendo en Baudelaire un feroz melancólico. Intuye el mundo como un gran desorden en que todos los sentidos se cruzan, todos los significados se reenvían, todos los objetos pueden -y de hecho lo hacen en cierta medida- referirse unos a otros, y reconoce en esa trama delirante de entrecruzamientos de valer todo por todo el caldo de cultivo mismo del que surge el principio de cualquier sensibilidad estética.

No ocurre lo mismo en el sistema de Heidegger. Heidegger reserva esa senda bien poco perdida de la alegoría para sólo unos pocos objetos privilegiados -qué diantre, el suyo es un sistema de la restauración de las jerarquías metafísicas, el arte en primera fila: ¡cómo puede habérsele tomado por un genuino nihilista!- aun cuando no sea posible establecer dónde reside su singular potencial de develación, su capacidad de ex-poner la verdad del ser, sino por la vía -no del rebasamiento- de la recuperación de un esquema idealista, platónico *tout court*.

Dicho ello, cabe sugerir que el uso del procedimiento alegórico en las nuevas prácticas artísticas tiene más deuda con la exaltada visión baudeleriana que con el proyecto metafísico de Heidegger. Por decirlo de otra forma, se debe más a una conciencia de la condición de mutua polución de todas las esferas y géneros, de abigarramiento y saturación icónica e informativa de todos los espacios públicos, de interacción delirante de todo a todo... que a una expectativa de develación, en la obra, de alguna supuesta verdad del ser en ella enunciada como lo «otro dicho».

Alegoría eléctrica, todo objeto acaba por pronunciarse en todo otro como el eco ubicuo de alguna implosión massmediática, como el recuerdo fulgurante de un estallido ocurrido en otro lugar, pero cuya resonancia recorre a altas velocidades, sin objetivo ni finalidad, todos los circuitos. Fin, entonces, de aquella cadencia religiosa que al cabo reputaba la filigrana alegórica barroca, fin también de su tono metafísico, de su promesa escatológica.

¿Qué resta, entonces, de la figura alegórica, que finalidad persigue el artista que hoy la emplea? O, dicho de otra manera, ¿cuál es su forma hoy?

Podríamos decir: no la de su éxtasis, no la que ofreciera pasajes o ascensos de esfera. Sino una forma banal, horizontal, laberíntica: una forma que lo reenvía todo a todo sin trazar en su rizo el fantasma de alguna salida. Digamos un barroco duro, estrictamente melancólico, que regula el trabajo alegórico antes por la potencia deslizatoria del significante, por la interminabilidad del trabajo interpretativo, que por cualesquiera verticalidades metafóricas otorgadas por la imaginaria trascendencia del sentido.

*

* *

Tómese un objeto cualquiera. ¿Qué le falta, en ese momento, para ser una obra de arte? En última instancia, sólo cumplir los trámites tácitos que regulan implícitamente su circulación e inscripción, su difusión y recepción, en el seno de una serie de canales y escenarios bien determinados, que gozan de la credibilidad pública que otorga la condición de artístico.

He ahí lo que el *readymade* pone rotundamente a prueba. Al explorar el límite que separa lo que es de lo que no es arte, la estrategia apropiacionista de cuyo desarrollo resulta la posición del *readymade* en el seno del espacio socioindustrial artístico pone a prueba no sólo la idea de autoría -como Sherrie Levine ha recordado- o la misma de valor estético, sino la del propio estatuto onto-gnoseológico de la obra. Si se quiere situar su especificidad del lado del valor alegórico, lo que el *readymade* pone precisamente en cuestión es la reserva de ese valor a un género delimitado. Esa es la violenta potencialidad crítica del *readymade*, de ello se deriva, seguramente, su fuerza deconstructiva, muy posiblemente la mayor dentro de la tradición contemporánea.

Por otra parte, el que el horizonte de legitimación utópica del proyecto estético moderno se situara, en última instancia, en la estetización de la experiencia como forma de realización integral y emancipada de la vida, dotaba al *readymade* -como objeto encontrado (en un mundo-de-vida) posteriormente trasladado (a la subesfera del arte)- de un potencial crítico/utópico añadido que, lógicamente, éste ha perdido una vez cumplida la crisis del proyecto.

Pero no se trata de una pérdida definitiva, sino más bien de la clausura de una línea estratégica que libera un potencial que queda flotando a la deriva, a la espera de ser recuperado y explotado en otra línea. De hecho –y eso sí, parece aquí obligado distinguir, más allá de la identificación entre procedimiento alegórico y *readymade* establecida por Buchloh, distintos tipos de *readymade* (de apropiación, de *assemblage* y de *objet trouvé*)- todo parece indicar que ese potencial ha sido ya reorganizado y restaurado en las líneas de la escultura neoconceptual centroeuropea y neoyorquina, en lo que se ha empezado a llamar la escultura *commodity*, por un lado, y en lo que algún santón de la crítica ha llamado «construccionismo» -y después «inexpresionismo»-, para nuestro gusto con escaso acierto.

El horizonte ya no es aquí, no puede serlo, la pura estetización de la experiencia, en cuanto si ésta de alguna forma se ha cumplido ha sido sólo, precisamente, por extensión de la esfera de los medios de comunicación, y de hecho sin verificación del efecto emancipatorio y de recuperación íntegra de la existencia esperado. No cabe entonces perfilar ningún horizonte regulativo sino partiendo precisamente del territorio de esa mediación tecno-comunicativa, como espacio propio de verificación de toda recepción y distribución de la obra, que liquida cualquier supuesto naturalista que reclame una consideración inocente, pura, en un espacio meramente -por utilizar terminología heideggeriana- cósico.

La perspectiva bajo la cual, a partir de ello, cabe considerar cualquier reflexión sobre la especificidad de la obra de arte atraviesa la certidumbre no sólo de que la comunicación a que ella se ordena disfruta una regulación industrial, lo que desde Adorno es evidente, sino la de que ésta va a ser sometida a un régimen de hipervisibilidad, de transparencia a un espacio icónicamente saturado, a un imperio de puras apariencias extáticas, que va a remitir a un orden postindustrial, en el que no se va a tratar ya de que la mediación pueda deformar la comunicación de lo real, sino de que la misma mediación va a venir a organizar lo real en su totalidad e incluso, en última instancia, a suplantarlo.

*

* *

Más que nunca indignante, más que nunca detestable, esa especie de conciencia jubilosa del artista triunfante, niño mimado de los media y el mercado. Más que nunca penosa porque más que nunca la realizabilidad del proyecto que ennoblecería su trabajo roza el límite de lo inviable, bajo el implacable orden de alta complejidad que articula el nuevo lugar social. Más que nunca triste porque, en todo caso, allí donde esa conciencia frívola se da es evidente que la más alta tarea del arte se incumple, se olvida, queda al menos en suspenso.

O satisface, peor, esa especie de cierre sistémico -cuya cuenta de resultados no devenga sino un régimen de organización sucesiva de consensos, sometido a revisiones periódicas a ritmo de consumo mercantil, de modas temporeras, con escasa o nula equivalencia a aquella expectativa de universabilidad del juicio de gusto que siempre fuera consigna del programa moderno- cumplido entre todos los actores sociales implicados en la escena, entre todas las subesferas, entre todos los mercados que organizan esta pequeña industria banal. Pues ¿no acaba ella de certificar un orden de trivialidad en la relación cognoscitiva del sujeto -tanto al creador como al receptor- con la obra, no acaba ello de confirmar que, en última instancia, en esa relación no va a cumplirse expectativa emancipatoria alguna?

Pongamos que la encrucijada contemporánea del arte sea la de su *impasse* entre la efectiva realización «disminuida» del ideal cosmopolita, de alcance a un sujeto cuasiuniversal bajo la forma tecnificada de esa especie de «aldea global» organizada por la extensión de los medios de comunicación en que nuestro mundo se ha convertido de hecho, y la conciencia de que la forma de la experiencia estética posible bajo la determinación del orden de reproductibilidad que le es correlativo es una forma ineluctablemente banal, trivializada, de la que tanto el contenido de intensidad como el anticipatorio -esa *promesse de bonheur* que, desde un punto de vista definitivamente secularizado sería la última justificación de la credibilidad de la esfera- quedan expulsados.

Esa encrucijada determina el lugar del arte en las nuevas sociedades y caracteriza la reciente más significativa variación del sentido de la experiencia estética. Desde ella se abre un abanico de posibilidades con más de laberinto que de vía muerta, multiplicándose las direcciones, los modelos, sus derivas e, incluso, su intercambiabilidad. Pero ante la cual una cierta divisoria imaginaria todavía puede ser trazada, dejando a uno y otro lado serviles frente a rebeldes, esquiroles frente a activistas, patanes frente a, en definitiva, artistas.

Marca de esa divisoria: la propia actitud -resistencia o connivencia aprovechada, desafío o complicidad perrillera- de quien «crea» en diálogo con el sistema de convenciones que cada cual, y casi a cada momento, hereda de «su tiempo».

*

* *

Comiendo con Harald Szeemann:

- Ya va estando bien -le sugiero- de tanto Beuys, de tanta reverencia. Cuando le escuché en Madrid encandilar a algunas monjitas del arte con la propuesta de sembrar sicomoros en la Mancha, casi me muero de risa, por no llorar. Supo morirse a tiempo, se estaba convirtiendo en un insufrible charlatán de verbena.

- Beuys decía que se sobrevaloró el silencio de Duchamp. Si quieres que te diga mi opinión, no sólo tengo que decir que tenía razón, sino que incluso estoy seguro de que alguno de vosotros está empezando a infravalorar el discurso de Joseph Beuys, y que ello me parece sumamente peligroso. Hay siempre un algo que se escapa en sus palabras, una profundidad que se nos escapa.

-Todo lo contrario, Harry, todo lo contrario. La cháchara del profesor se empieza a entender demasiado, se reconoce y banaliza demasiado su sentido, «sintoniza» cada vez más con la ideología descafeinada -el tibio ecologismo típicamente socialdemócrata- de nuestro tiempo. Empieza a responder por entero sólo a «valores» bien establecidos: así que despreciarla es entonces concederle todavía su única oportunidad de futuro. O sea, que Beuys no se agote en ser la lamentable vulgata litúrgica en que se le anda convirtiendo.

Cosa que ni siquiera ha corrido el peligro de ocurrir con Duchamp, y precisamente gracias a la táctica de su silencio. Aun para quienes admitimos que su significado pueda ser irrelevante, la astucia duchampiana consiste en haber abierto un espacio de reserva contra la inteligencia banalizada de su trabajo. Ese territorio de secreto es todavía, y para siempre será, inasequible, enigmático, cargado de virtualidad. ¿Cómo podríamos estar sobrevalorando -toda reverencia es aquí mera justicia- la única estrategia hasta la fecha efectiva para haber desconcertado y desautorizado cualquier gobierno banal del sentido de su obra, toda la (historia futura de cualquier) interpretación y valoración de su trabajo, de su gesto, y hasta, arriesgándose a la acusación de trivialidad absoluta, incluso de su silencio?

*

* *

Tete a tete con Ulrich Loock, quien preparaba una exposición de escultura española -finalmente nunca realizada. Los dos, pero alguno más que otro, confesos y convictos internacionalistas, casi hasta lo feroz:

-No quiero caer en el «truco promocional» -me explica- de los «nacionalismos», así que he decidido enfrentar obras de artistas españoles con obras de extranjeros. Mi opinión es que en un mundo como el actual, en el que la información está tan bien difundida, ningún «nacionalismo» puede servir de argumento a una exposición de arte.

-Estoy completamente de acuerdo. Pero déjame que te proponga un ejercicio. Pregúntate qué clase de exposición te saldría si tuvieras que cambiar un par de supuestos: que lo que aquí funciona como buen «truco promocional» es el darse un barnicillo «internacionalista», y que hasta este rincón del planeta la información llega sólo a trompicones, mal, tarde y superficialmente.

-¿Insinúas que me saldría una exposición internacionalista de provincias?

- Yeso con suerte. Aparte de que te puede salir una segunda versión revisada de «el arte y su doble», te puede acabar saliendo un muestrario del eclecticismo mejor vendible de una colonia sumisa pero con ínfulas.

*

* *

Reivindicación explícita de una idea de vanguardia: donde ella no se profesa no hay arte, sino -dígase de una vez- bazofia metafísica, espiritualismo barato, idolatrismo secularizado, basura calcinada en el universo del valor -de cambio, ¿o aún se especula con otro?- y elemento de éstasis y clausura de los sistemas de la acción comunicativa. Triste alimento para espíritus pobres, acomodaticios e impotentes. Argumento de cierre de la subesfera cultural: concebida ésta como dispositivo de adaptación, como regulador entrópico. Y no como máquina de guerra, como generador de sobresaltos y localizador de insuficiencias, como operador de catástrofes -en el sentido de la teoría de René Thom- determinante de un esquema evolutivo no direccional de los lenguajes.

Que la quiebra de la idea de progreso unidimensional no justifique el conservador retorno al orden de las buenas maneras, de las eternas convenciones. La más alta tarea del arte como máquina de guerra sigue siendo señalizar los umbrales de lo abierto, empujar el mundo de los signos hacia su mayor incertidumbre, situar al hombre desnudo frente a la vanidad de su destino en la historicidad, en esa dolorosa e interminable aventura del durar, del continuarse la batalla colectiva, universal, de los signos contra el sinsentido.

A ventura inconcluib1e pero inexorable, irrealizable pero irrenunciable, de tracción al mundo de lo otro, de la diferencia, de la respuesta siempre un grado más compleja, otra, dispersa...

Aventura que tiene en el signo de su eterno replanteamiento -esa la más feroz máquina que es el eterno retorno del presente preñado de indefinición, de posibilidad, de apertura y ausencia de ser, de inacabamiento en su opacidad- en cada instante la fórmula del mayor de los desafíos, el que otorga toda nobleza legítima.

Es porque el existir de lo humano se escinde implacablemente entre su historicidad pasada y la incertidumbre absoluta que se abre ante cada ahora, ante cada presente, que la aventura cultural posee -quiero decir, persigue- sentido(s). Y éste es un patrimonio efímero, que se pierde -o se transforma en otro tipo de valor, ya insano- cuando cualquier presente deja de serlo.

Ese delgado filo del instante, ese estrecho margen del presente y lo actual, es el territorio privilegiado -en el que sólo a la vanguardia le es dado actuar- del encuentro del hombre con la verdad (esto es: con la incertidumbre) de su estar en el mundo. Una estancia que cualesquiera sedimentaciones del articularse los signos, cualesquiera formaciones culturales, no acabaran nunca de convertir en ausente de enigma, de apertura. Misión, en todo caso, del arte: es decir, de la vanguardia.

Que se trabaja desde la incertidumbre y contra la total ausencia del sentido, que el sentido se produce, y se produce en el tiempo «real», en el instante. Olvidar eso -pero es tarea de la disciplina de la Historia olvidar que cada tiempo ha existido, ha sucedido como real- puede llevar no sólo a perder de vista el significado del trabajo del arte (el trabajo de las

vanguardias), sino también el que fue el sentido principal de lo realizado por las vanguardias históricas. Contemplarlas bajo la óptica de meras formaciones culturales con sus rasgos sintáctico-semánticos propios es perder de vista que fueron la egregia aventura de un tiempo contra su incertidumbre, contra la indefinición de una virtualidad que acertaron a reconocer, a abrir...

Respetabilidad feroz y espantosa de la vanguardia, esa destinación fatal a habérselas con lo abierto. Frente a la altura de esa misión, cómo no despreciar todo otro orden de valoración de «lo bello», toda esa ñoñería, toda esa memez bobalicona del gran arte, esa historia del tibio gusto burgués...

¿Se quiere un aforismo? Todo lo que no sea afrontar el desafío del presente es cobarde necrofilia.

*

* *

Modelos de connivencia, de complicidad: aquellos en que se cumple sin cuestión la clausura sistémica en contribución a la pura organización de consenso, aquellos que no buscan sino la adecuación al estándar regulador del mercado, el sometimiento al orden tácitamente imperante en la opinión. Aquellos que, en definitiva, aceptan implícitamente la condición fatal del arte concentrando todo su esfuerzo únicamente en aumentar el propio provecho de su actividad, legitimando implícitamente el conjunto falaz de convenciones sobre el que la operación industrial-artística se sostiene.

*

* *

Por el contrario, modelos de resistencia: aquellos que a la determinación fatal que sobre el sistema del arte impone la organización de los procesos de difusión y recepción debida a las nuevas tecnologías comunicativas oponen cualesquiera estrategias, puntuales o genéricas, abstractas o de coyuntura, ideológicas o políticas.

*

* *

Si se prefiere: se puede directamente decir ya que ha habido dos posmodernismos. Uno primero claramente conservador -un posmodernismo neoacademicista, formalista y figurativo- que ha apostado fuertemente por la reauratización de la obra y la experiencia.

Y uno segundo -el *posmodernismo radical*- que ha asumido como lugar propio el de la complejidad, el del autocuestionamiento del propio espacio de enunciación y el disentimiento como criterio tanto de legitimidad como de descubrimiento y valor. Sin pretender, en modo alguno, el recalentamiento aurático, sino asumiendo en esa temperatura enfriada una conquista de la voluntad de ilustración en el conocimiento y la experiencia -la artística, pero sobre todo, su totalidad.

*

* *

PREGUNTA: ¿Podría, entonces, caracterizarse la condición actual como una de suspensión definitiva de la «relación cultual» -nuevamente en terminología benjaminiana- con la obra?

RESPUESTA: Indudablemente, sí.

PREGUNTA: ¿No resultaría excesivamente osado en la década de las subastas disparatadas, en la época en que una «obra» puede alcanzar impunemente valores superiores a los presupuestos invertidos por todo un estado en, por ejemplo, proteger su patrimonio?

RESPUESTA: En absoluto, de ninguna forma. Porque la relación que se restablece ya no es una relación de «culto», ya no está asentada en alguna convicción fiduciaria. Es una relación puramente pragmática, meridianamente consciente de que es el carácter puramente comercial -en el sentido más amplio que se quiera: en el antropológico- el que avala y regula su valor, de que éste se reduce a su virtual intercambiabilidad.

Intercambiabilidad que, por su parte, funda sus garantías en la interacción respectiva de los subsistemas circulatorios de opinión y obras. No, pues, sobre los propios objetos -de ahí que la consistencia «clásica» del sistema del arte haya sufrido un importante e irreversible golpe «crítico» que le ha obligado a avanzar un paso hacia su definitiva y bendita secularización- sino sobre su dimensión de pública circulación se funda cualquier relación aurática, cultual, del receptor con la obra.

Allí, la que se apega a la obra es un aura volátil, efímera y fría, puro efecto del tráfico público de imágenes y lenguajes. Ella es la que regula hoy toda dimensión artística, la que determina el orden contemporáneo de toda experiencia estética y la relación verticalizada que el receptor se sienta tentado de establecer con ellas apenas remotamente puede seguir siendo denominada cultural.

*

* *

¿Gustan las simplonerías? Ofrezco una -o mejor diez. Un decálogo de criterios de valor artístico. No se pretenda leer en ellos algún significado de «verdad»: sino una declaración de principios, de posiciones; una especie de breve manifiesto de bolsillo:

1. La inteligencia de la obra nunca debe poder consumirse en el recorrido de su rala superficie, sino que debe atravesar el ejercicio de una operación -¿acaso no somos duchampianos?- comprehensiva por parte del espectador.

2. Ninguna referencia erudita, histórica, literaria, filosófica, narrativa..., presente en la obra constituye, por sí misma, valor.

3. Constituye valor la presencia de cualquier rango de discurso o dispositivo cuestionador de la convención -por ende, de los modelos vigentes- que a la obra otorga valor de (inter) cambio.

4. Constituye valor la presencia de rangos de discurso o cualesquiera dispositivos reflexivos que iluminen, en algún sentido, la comprensión de la condición coetánea de la obra de arte.

5. Constituye valor la resistencia -ya mediante el ralentí, la velocificación, o cualquier otra estrategia efectiva- al modelo mediático de circulación y consumo banalizado de la comunicación artística.

6. Constituye grave pecado ideológico cualquier intento de restauración del régimen aurático-cultual de recepción de la obra. Asimismo, cualquier intento de restauración de la expectativa universalista o de la concepción progresiva en unidimensionalidad.

7. Constituye valor la intencionalidad de denuncia de cualesquiera instrumentaciones políticas o mercantiles, cualesquiera subordinaciones a intereses heterónomos, de la obra de arte.

8. No es de recibo ningún cinismo, síntoma de impotencia o resentimiento estéril. Todo distanciamiento discursivo debe incorporar una voluntad de esclarecimiento o de posterior inducción de sentido, nunca contentarse con la suspensión de una primera lectura.

9. En ningún caso debe considerarse positiva ninguna operación de retorno al orden, a formas académicas -y cualquier academicismo es negativo- de representación, o a la invocación del «estilo», la buena factura, la «cocina», o la calidad en tratamientos, técnicas o materiales.

10. Toda justificación subjetivista es pecaminosa y lamentable. El aplauso a toda posición pluralista debe ser incompatible con cualquier orden de connivencia o tolerancia mal entendida. El único fondo legitimador del pluralismo lo constituye el perspectivismo y la aceptación implícita de que el valor de cualquier juego de lenguaje se restringe al colectivo local de sus usuarios.

*

* *

Conversación con Dokoupil y Milan Kunc -Andreas Schulze se niega en redondo a participar alegando, literalmente, «no tener absolutamente nada que decir». Todo su empeño se orienta a negar cualquier voluntad de sentido. Nunca formaron parte de ningún grupo -o ya lo han olvidado-, no cabe interpretación alguna de su trashumancia geográfica o estilística, no hay ninguna intención detrás de sus imágenes, no se consideran implicados en ningún episodio de asunción -o contestación de tal pretensión de asunción- de la propia historia centroeuropea, o de la heredad -o, una vez más, su negación, cuestionamiento o superación-

vanguardista... Negarlo todo, y reducir la presencia de significado a la mínima expresión: tal parece su única estrategia sistemática.

Sólo que en ello -y es difícil discernir si son conscientes, pero importa bien poco- hacen síntoma de una enfermedad que empieza a resultar característica de los «fines de siglo»: la vocación de experimento con la estupidez. Cierto, tal vez, que su exploración en, por ejemplo, Musil, o ese infernal descenso a la suspensión del sentido, a la nada más absoluta del pensamiento que ha podido darse en Mallarmé, Cage o Artaud, por citar ahora ejemplos bien distantes, tenía algo más de programática, apuntaba, quizás, a una silenciada y aplazada expectativa de mayor sentido.

¿Será ése, una vez más, el caso de estos apóstoles del arte estúpido -que lo mismo defienden un cierto infantilismo formal e icónico que cualquier estrategia de apropiación de cualesquiera de las imágenes que nos envuelven, siempre y cuando, eso sí, no quiera verse en ello ninguna intención de sentido sino, precisamente, su falta? ¿O será más bien que hacen de necesidad virtud, de incapacidad programa -ellos que ponen el grito en el cielo cuando oyen a la nueva generación americana arropar bajo densos discursos su trabajo, no menos que lo hacían cuando los neoexpresionistas centro europeos se abalanzaban a la reconquista de un lenguaje autóctono?

*

* *

Registremos, de una vez y sin pudores, un desfallecimiento: el de todo ese conjunto de ismos que a las voces de Transvanguardia y Neoexpresionismo se propusieron como momentos de ruptura al comienzo de los años ochenta. Si la sospecha estaba ya en el aire, las últimas grandes exposiciones de la década -por ejemplo, citemos la Documenta 8, que tiene en esta reseña de desaparición su probablemente único acierto- se esmeran en confirmarlo. El apresuramiento con que los visitantes aceleran ante estaciones -cuando no desaparecidas- antes obligadas, como Kiefer, Chia, Schnabel, Inmendorf, Lupertz, Baselitz, Palladino, Salle, Clemente, Buttner, Longobardi y todos sus insufribles epígonos en cualesquiera partes del mundo, denota el cansancio que en poco más de un lustro de ejercer de hegemónica -bien que babeando enternecedoras palabras de pluralismo hiperdemocrático-la tendencia ha llegado a provocar. Cansancio y aburrimiento del que nadie ya salva sino, cuando más, a Kiefer, Clemente; Schnabel y Salle: cuatro únicas cabezas para un dragón que se pretendió milcéfalo.

Hundimiento que tiene un carácter casi patético cuando uno comprueba que la táctica que el movimiento ensaya para salvar el pellejo no se produce hacia adelante, sino hacia atrás. Un movimiento que se había dado autobombo como fractura radical respecto a los cursos de evolución de los lenguajes artísticos -cuya dinámica, en realidad, vinieron a reproducir invariadamente- encuentra ahora su única garantía de supervivencia en el descubrimiento y la invocación de su genealogía. En lo que se refiere al neoexpresionismo, Joachimides y Rosenthal la trazaron, sin sorpresas y con pasmosa desvergüenza, en la exposición «Arte Alemán del Siglo xx» celebrada en la Royal Academy de Londres. Lo que se presentó a sí mismo como paradigma rupturista -bien que paradojalmente: proponiéndose como primer lenguaje perteneciente a un orden reacio a vocaciones evolucionistas, darwinistas, ajeno a todo régimen de rupturas/continuidades- jugaba la apuesta final de su reconocimiento como continuadora de una tradición.

De ahí que durante algún tiempo, la de los ochenta haya resultado una historia tremendamente aburrida, reiterativa, en la que todo lo que no se presentaba como asentamiento del paradigma figurativo/expresionista era mera recuperación de clásicos notables para su mejor inteligencia: caso de Rosenquists, Morleys, Polkes o Golubs -se prestaran más o menos lícitamente sus obras a la operación.

En última instancia, demasiado espíritu de pacificación, de connivencia y buen entendimiento de todos los lenguajes unos con otros, en un baratillo fin-de-siglo en el que podría haber habido sitio para todos. Trama de cobardes intereses cruzados que se salda en norma de silencio. En que ningún lenguaje eleve su apuesta diferencial.

Y en realidad, es difícil imaginar mayor peligro para la práctica artística que el consenso demasiado fácilmente alcanzado, que la connivencia mutua.

La genealogía crítica del momento actual está restablecida: pasa por el conceptual, el mínimal y el pop. Antes de cruzarse con esas otras corrientes «cálidas» y expresionistas, auténticas *cifras de regresión*, atesoraba excelentes costumbres que fundamentarían enormes potenciales revulsivos. Virtudes que quedaron en pura latencia -para ahora ser recuperadas, afortunadamente, por algunos de los nuevos movimientos- al alinearse horizontalmente con lenguajes de orden que esgrimieron en su contra, en su debilitación, un argumento que por derecho les pertenecía, era parte de su proyecto: el de la quiebra del orden de verticalización jerárquica del paso por la historia. Con ello, un ajuste de cuentas ha quedado pendiente; frustrada, por ahora, una cierta relación -que, es ley, habrá de resolverse en asesinato o identificación- de evidente paternidad, de filiación.

Esperemos, en aras de la calidad, que esos ajustes de cuentas pasen por alto el irrelevante episodio regresivo de los pintureros expresionistas. Que sean entre aquellos recios abuelos y estos lúcidos nietos.

*

* *

Un cierto -y lamentable- tufillo a revisionismo. Eso es lo que caracterizó las operaciones más «serias» de la pasada década. Me refiero a esas, todavía tan en boga, operaciones de rescate y resituación de los diferentes momentos de las vanguardias del siglo en su «justa» medida y proporción, en su «verdadero» alcance. Ejemplos: la exposición de «los Realismos» en el Centro Pompidou, la del «Arte Alemán» -mencionemos ese ridículo intento de emulación emprendido en París por el Ministerio de Cultura español-, en la Royal Academy de Londres, la de la «Escultura Moderna» en el mismo Pompidou o la de «El Futurismo y los Futurismos» organizada por Hulten en el Palazzo Grassi de Venezia.

No se trata tanto de un espíritu programático-totalizador, el característico de las grandes muestras de las décadas anteriores, sino de un ánimo definitiva y prematuramente póstumo. Es como si se dijera: una aventura -la del arte del siglo xx- ha terminado, ha llegado a punto muerto. Así que lo que nos toca es recopilar, revisar, revisitar y resituar cada uno de sus momentos, establecer las genealogías, valorar e interpretar su alcance. Momento para los profesores universitarios y los grandes manuales, se dicen, para los directores de grandes museos y las magnas revisiones de conjuntos. Momento, se creen, de taxidermistas -y otros necrófilos.

No podemos dejar de respetar su seriedad, incluso su -cuando lo hay- rigor, en medio de tanta y tan poco áurea mediocridad. Pero se equivocan: ni es momento de evaluación ni momento de resumen, no hay remansarse de las aguas: sino, al contrario, un precipitarse a cada día mayor velocidad hacia el borde de algún abismo. Momento, al contrario, de desborde, de catástrofe positiva, de precipitación, de quiebra. Menos que nunca es ahora momento de mirar atrás, de valorar lo que representaron momentos y movimientos pasados. Menos que nunca disponemos ahora de esa distancia que permite la reflexión; menos que nunca estamos ahora fuera del torbellino.

Y la prueba es cómo se precipitan en el fracaso, una tras otra, todas esas mastodónticas operaciones. Cómo caen en el ridículo, cómo fallan en su objetivo de delimitar valores y posiciones. Y cómo, al final, caen en el puro espectáculo de la actualidad -el modo delirante con que Hulten se ha permitido desbarrar, llevando intencionalmente la noción de futurismo hasta mucho más allá de sus límites, hasta donde ha perdido todo sentido, demuestra que al menos él no ignoraba que no se trataba de una operación de *balance*.

¿Caso todavía más flagrante? El de Joachimides sobre los expresionismos alemanes. Una operación de «repensamiento del pasado» sin otra intención que la de falsearlo en interés de una apuesta de presente, con la única intención de inventar una genealogía mayor para cierto actual arte alemán: el expresionismo baselitz-lupertziano pregonado por Joachimides. Se carga por las buenas todo dadá y restaura, del mismo zarpazo, toda la repugnante nueva objetividad. Por las mismas, Baselitz y Lupertz a los tronos y fluxus y todo el conceptual alemán a las cavernas.

No es una cuestión de discrepar o no. El descaro es tan evidente que -como la carta de Poe- se hace invisible de estar tan a la vista. De lo que se trata aquí es de recordar que, aun cuando actualmente se esté habitando un punto de fractura que hace impensable e imposible aquella dinámica de evolución de los lenguajes artísticos que llamábamos vanguardias, estamos muy lejos de haber llegado al estadio reposado que nos permitiría su balance e inventario razonado. Y que, consecuentemente, todo lo que se nos vende simulando ese afán no es otra cosa que el descarado movimiento en río revuelto de algún pescador avispado.

*

* *

Admitamos por un momento que el lugar problemático, por excelencia, del arte actual sea el de la desaparición del hombre -ese *invento reciente*, como descubrió Foucault- del universo del discurso, del espacio que administra lo que nos es dado «conocer», ver incluso.

Sería esa desaparición del sujeto -no sólo como «objeto», sino incluso como posición en la herida del discurso- la que daría su nombre propio a nuestros tiempos -diríamos, «posthumanismo»-, la que sancionaría la evacuación de una aspiración y un Proyecto, el Moderno.

A partir de ello, el ámbito problemático del arte no sería más la relación del hombre con el discurso, con esa mediación que le interroga y le otorgaría el supuesto dominio -voluntad y representación- de su porvenir; puesto que, en definitiva, no hay macrosujeto universal -como no hay Gran Discurso- del que pueda predicarse el trabajo del arte como una expresión de afanes o anhelos, de ilusiones o proyectos.

Dicho de otra manera: que el trabajo del arte ya no puede ser pensado como develación del momento de despliegue del Espíritu en la Historia. Sino, puramente, como el reflejo diferido del sedimentarse entrópico de una perpetua dispersión centrípeta de fragmentos discursivos, de innumerables posibles juegos de habla, entregados a una vida propia, anónima, sin sujeto -y, en última instancia, también sin objeto alguno. Como el delirante juego de posibilidades combinatorias que permite a una multiplicidad variante e irreductible de sujetos de enunciación mantenerse en interacción comunicativa, en mutua afección -interacción que funda su posible éxito menos en la suposición apriorística de una comunidad de código que en la posibilidad de desplazamiento y resonancia de éste sobre su diferencia.

A partir de ello: que la Historia del Arte deja de ser la de la develación del Espíritu que se persigue a sí mismo en su despliegue, para empezar a ser la de un proceso de despliegue sin finalidad, la de un estallido centrípeto en infinidad de direcciones y a muy distintas velocidades en cada punto. Que la Historia ya no sería la nuestra, sino la de los juegos de habla entregados a su delirio, a su anonimia. Un poco, la historia de otro *big bang*. Sólo que éste carente también de todo origen, y por ende de toda significación, de toda finalidad.

*

* *

Por dos veces hemos reincidido en la sugerencia de una realización *a bajo nivel* de un par de figuras programáticas del paradigma estético moderno: la de la verificación generalizada de una experiencia de lo sublime y la de la estetización de la esfera de la vida. En ambos casos, hemos dejado claro, el dispositivo tecnosocial en que tiene su origen esa realización *a bajo nivel* son los mass media.

Consideremos, por un momento, sus consecuencias. Primera, señalada por Gianni Vattimo, el paso de la significación revolucionaria de ambas figuras abstractas a su pura significación tecnológica. Consiguiente, su desplazamiento y conversión en categorías puramente factuales, útiles para el análisis sólo de cómo se da la experiencia artística en las sociedades actuales, pero inutilizadas ya como categorías reguladoras de un programa de acción -el de las vanguardias, obvio es decirlo.

Segunda: que al cumplirse esas figuras programáticas sólo en sus aspectos extensionales y cuantitativos, su realización no va acompañada -incluso la experiencia lo está cada vez menos de ningún tipo de *fruición*- del plus de bienestar, de *bonheur*, que en ella se nos prometía. Y, lo que es peor, la convicción creciente de que esa promesa se ha desviado ya hacia un terreno impracticable, al coincidir el cumplimiento efectivo en el aspecto cuantitativo-extensional con la evidencia pareja de su inviabilidad en las dimensiones cualitativas e intensionales.

¿Es esto así? No parece, en principio, que quepan demasiadas dudas. Cuando toda la experiencia de lo artístico, desde la perspectiva del cuerpo social que lo articula como tal, viene organizada por la gestión mediática, no parece que la experiencia de lo sublime vaya a poder darse sino por los aspectos puramente extensionales, por los efectos de ubicuidad y velocidad en la difusión, ligado a los cuales parece indefectible una percepción distraída que excluye toda posibilidad de un sublime cualitativo.

Igualmente, no parece que una estetización de la experiencia como la que se viene dando en función de la extensión del poder del media pueda superar otras barreras que la de la

cantidad de sus destinatarios y la de los objetos por ella afectados, pero nunca la de la calidad -y hablo incluso, de esa especie de «epidemia del diseño» que traduce un modo superficial de estetización de la vida- real de unos y otros. Nunca, digámoslo así, se va a dar por ese camino el esperado salto cualitativo que podría suponer una transformación radical del modo de relación cognoscitiva del sujeto con la totalidad de su existencia.

Así planteado, no parece muy difícil cargar esa inviabilidad de los aspectos cualitativos -de las figuras abstractas del programa estético moderno- por obra de la realización misma de los cuantitativos a eso que se ha llamado el «carácter antitético» del paradigma moderno, a su naturaleza problemática o paradojal -algo que, de Popper a Habermas o Lyotard, ya duelen las orejas de escuchar.

Pero la pregunta, llegados a ese punto, es si ante tal perspectiva no cabe otra actitud que la renuncia a los diversos intereses de que depende el cobro de sentido de la comunicación artística. La cuestión, en definitiva, es la del tratamiento -o el desahucio- que, una vez establecido el diagnóstico, se decide adoptar.

Es evidente que durante estos primeros años de apercibimiento de la quiebra del paradigma moderno la reacción más extendida ha sido de una especie de frustración optimista, de conciencia feliz de inviabilidad. Como si se estuviera practicando una especie de eutanasia -y quien desapareciera en ella no fuéramos nosotros mismos.

Por primera vez, en efecto, se ha contemplado como positiva la verificación de los aspectos cuantitativos -en realidad, todos aquellos cuya posibilidad se fundara sólo en el éxito tecnoinstrumental del programa- de los ideales de la modernidad, y se ha vuelto la espalda y renunciado a toda otra aspiración *complementaria*, por no decir contradictoria -a la nueva luz. El ajuste, entonces, entre lo que hay y aquello a lo que se aspiraba se produce a favor de lo primero y por el rápido olvido de lo segundo. Un olvido que además se ve fuertemente recompensado, en alcance y rendimiento público, habida cuenta de la optimización de la mera funcionalidad sistémica que para la esfera asegura el que los agentes que en ella intervienen asuman exclusivamente intereses definidos desde el puro objetivo instrumental, en el que coinciden con los de su estatuto industrial-mediático.

Si poco satisfactoria puede resultarnos semejante actitud -tanto menos cuanto que se nos ofrece como inexorable destino- no mucho más interesante se nos aparece la elevada desde su negativo, como mero reflejo simétrico. Frente a la reacción contemporizadora, esa otra enormemente rígida, ceñida a su tono apocalíptico y cerrilmente empeñada en negar la verificación de una transformación profunda en los modos posibles de la experiencia estética en las nuevas sociedades. Una reacción -táctica del avestruz, llamémosla- que es así reivindicación de modos de tal experiencia obsoletos e impracticables en tales nuevas sociedades.

Ni una ni otra ofrece, evidentemente, la respuesta estratégica, naturalmente transversal al espacio problemático efectivo y al horizonte regulativo definido por un interés cognoscitivo determinado, por una cierta intencionalidad o voluntad que justifique y otorgue sentido a la producción de los sistemas de signos. Para encontrar esa respuesta parece que haya que indagar nuevas vías, nuevas soluciones, escapar finalmente a la vieja polémica de «apocalípticos e integrados».

La aventura contemporánea del arte, en efecto, la están corriendo quienes a la busca de terceras vías se han lanzado a explorar el espacio abierto tras la falla, tras el hundimiento del viejo paradigma y antes de la emergencia acabada de ninguno nuevo. Un territorio virgen, demarcado si se quiere por la no renuncia a ninguno de los anhelos que organizan

secularizadamente el campo de la experiencia estética, pero también por la no ignorancia del signo de la complejidad que preside su articulación en las sociedades actuales.

*

* *

Auras frías. Halos que rechazan toda relación de culto. Cada uno de los 10.000 objetos de la colección de Andy Warhol nimbado de ese tipo de aura. Indiferencia absoluta incluso al aspecto «artístico» especialmente marcado de alguna de las piezas. Equivalencia de un Cy Twombly o los propios lienzos de Warhol a sus gafas o a la taza rota en que desayunaba. La misma relación con unos y otros: una relación ceremonial, fría, incrédula y por tanto acultual -a pesar del espectáculo de fe colectiva.

Mera simulación de creencia, pero certidumbre absoluta sobre la eficacia de esa mera simulación. Ilocalizable la diferencia entre una creencia «real» y esa creencia «simulada» que constituye la base y el alimento de un nuevo fetichismo. No se trata tanto, probablemente, de la suspensión de las relaciones cultuales -por tanto, tampoco de los efectos y poderes auráticos-, sino de su enfriamiento.

La expectación cernida sobre el objeto ya no apunta a alguna potencia imaginaria localizada en otro registro, perteneciente a lo que no se ve. Sino que uno tiene la certidumbre de estar ante *todo lo que hay*. Unas gafas de Andy Warhol son *estas* gafas que tengo ante mí. No hay en ellas nada que nos remita a otro universo en el que rindan algún justificante de la absurda devoción que puedo mantener con ellas: *y eso se sabe*.

Rito sin mito, la ceremonia de su compra o contemplación, de su consumo en última instancia, no tiene otra rentabilidad que la participación imaginaria *no* en un ciclo simbólico o de creencias, sino en un concurso *real* acontecido en los *media*.

Batalla ganada -por Warhol- tras la muerte: la evidencia de un modo de relacionarse con el mundo que sistemáticamente se oculta a su conciencia, arrojada al rostro de la humanidad por un *póstumo* -que siempre lo fue.

Ahí la lamentable pobreza -demuestra que jamás entendió con quien trataba- de la despedida pública de Castelli: *«A sad goodbye to Andy, from Leo.»*

¿De tú? ¿De igual a igual al primer *inhumano* que nos ha regalado las claves para entender que también cada uno de nosotros lo *somos*?

*

* *

Fin de las relaciones cultuales. Ninguna baza a la creencia: porque el simular que se cree legitima la participación. Y es la participación lo único que interesa.

Todo el sistema del arte sostenido sobre alfileres: la dulce resistencia de cada uno a hacerse consciente de que *sabe* que *no cree*.

Lo verdaderamente magnético de ese punto de vista no es ya que la totalidad del mundo se aparezca como un gran teatro -organizado por una cierta constitución decadente, debilitada, de las conciencias. Sino la finura elegante con que esos individuos privilegiados que son los artistas llevan años y años invitándonos delicadamente, desde dentro, a salir del sueño en el que ellos mismos hacen su aparición, del que ellos mismos participan.

Lo fascinante no es el cinismo que podríamos suponerles -digamos, que pensemos que calculan estratégicamente la incidencia de su invitación a que les miremos de arriba abajo-, sino el hecho de que sólo son verdaderos artistas cuanto más concentran su esfuerzo en iluminarnos sobre la falsía que sostiene al sistema como una organización pre-fiduciaria.

*

* *

Rotunda exigencia al que quiera decirse artista: que piense nuestro tiempo. Que explore los lugares habitables, justo a partir de aquel que, ocupado de hecho, empieza a revelársenos insuficiente, inhóspito. Justo a partir de la incomodidad con que podemos hacer del mundo nuestra casa sólo provisoriamente, como a la espera de algo que debería ser de otra forma, siempre de otra forma...

*

* *

De pronto, descubrir que, en el estrecho intervalo de la *duración* que se habita, la certeza nihilista de Lennon -*There's nothing you can say that can't be said, nothing you can do that can 't be done*- era rotundamente falsa.

Desmesurado el espacio de lo que aún no se puede decir, de lo que *hoy* no se puede hacer, y es preciso pensar, decir y hacer.

Preciso, y no sólo posible. En ese intersticio en el que lo que *aún no es* adviene, por obra de la intencionalidad que se aplica a la virtual potencia de infinito de los sistemas de comunicación, trabaja el arte. Y el suyo es menos un trabajo de hallazgo que uno de producción, de auténtica poiesis.

No la vieja categoría de lo nuevo, pero sí la de la diferencia, articula nuestro interés estético. Contra la imagen de una infinitud de la duración tan excesiva que llegara a fundar un esquema de eterno retorno de lo mismo, otra de igual dimensión de las posibilidades de dispersión de los sistemas que dejara el embite en combate nulo. O si se quiere: en eterno retorno de lo diferente.

¿Cómo algunos cegatos sólo han visto *repetición* en el trabajo apropiacionista? Cuando lo que en él se muestra, es precisamente, la diferencia que en ella habita.

Sherrie Levine, como caso glorioso del eterno retorno de la diferencia...

*

* *

Donde se puso -como potencial regulador de las evoluciones de un sistema de potencialmente infinitas variancias- la idea de lo nuevo, póngase ahora la de la diferencia.

Donde se puso -como estrategia articuladora del sentido fundada en el potencial alegórico, alusivo de lo otro dicho- la convicción del potencial simbólico de la obra de arte, póngase ahora el generado por la febril circulación pública, y la gestión intersubjetiva de la intencionalidad en ella conjugada, de la información que la concierne.

¿Qué se tiene? No sólo un sistema que *salva las apariencias* -esto es, que explica satisfactoriamente y bajo un punto de vista secularizado el comportamiento de un campo de actividad comunicativa, a saber, el artístico-, sino un sistema que excluye toda *trascendencia* a ellas, que se pone y se agota, pura y simplemente, en lo que *aparece*; y que se vuelve por completo indiferente a si ello es indicio de una verdad -de una *aletheia*- o de su pura *simulación*.

*

* *

Tomemos como pre-texto el libro de Corinne Robbins, *The Pluralist Era*. No es un gran ensayo, desde el punto de vista teórico, pero sí constituye un buen repaso de lo ocurrido en el arte americano en la década de los setenta y comienzo de los ochenta. Lo que nos interesa considerar aquí, en todo caso, es la identificación, que allí se establece de manera explícita, entre «Posmodernismo» y «Pluralismo», una identificación mantenida indefectiblemente por la vulgata. Cifra Robbins esta identificación en la localización del rasgo primordial del modelo posmodernista -es evidente que su referente inmediato es el campo arquitectónico, y en particular los escritos de Jencks más que los de Venturi- en el eclecticismo. Extendiendo sin reparos la identificación, presenta el posmoderno final de la pasada década como «una época de pluralismo alternativo: los setenta crearon un nuevo mundo del arte, mayor, más populoso y próspero de lo que los minimalistas imaginaron».

Trasladando el escenario más acá del estrecho marco americano, nos encontramos con la versión más extendida del significado de la transformación ocurrida en la experiencia artística: feliz victoria de un generoso pluralismo frente a la vocación reductiva de las neovanguardias de los sesenta-setenta. Las paradojas que de la nueva situación de libre franquicia habrían de seguirse no tardaron en salir a la luz.

Suzi Gablick, en su, por otra parte, más que dudoso libro *Has modernism failed?,* dedica en efecto un capítulo, irónicamente titulado «La tiranía de la libertad», a poner algunas a la vista. Manteniendo la identificación pluralismo-posmodernismo, afirma: «Desde finales de los setenta, las antiguas divisiones estilísticas se mezclan y resultan intercambiables entre sí: el dogmatismo y la exclusividad de una línea han dejado paso a la apertura y la coexistencia de distintos estilos y planteamientos. El pluralismo ha venido a "abolir" todo control, da la impresión de que "todo está permitido". (...) La única verdad que el pluralismo consiente es la

de que es "absolutamente verdadero" que no existe ninguna verdad absoluta. Ahora bien, si se admite que los valores nada tienen que ver con la verdad y son arbitrarios, si se presupone que el arte es algo puramente provisional, entonces cómo se pretendería poder aprehender su significación. La libertad sin límites conduce a la pura arbitrariedad.»

Más allá de esa «objeción epistemológica» de Suzi Gablick, Hal Foster dedica un ataque en toda regla al emergente paradigma «pluralista» ya en 1982. Remitiéndose sin tapujos -algo que en Europa pocos se habrían atrevido a hacer en esos momentos- al Marcuse de «el hombre unidimensional», Foster acusa al pluralismo de «nuevo totalitarismo». A su modo de ver, pluralismo significa quiebra de todo valor, y «como resultado, una excentricidad que conduce, tanto en arte como en política, a un mero conformismo: el pluralismo institucionaliza». Foster asegura que, en arte, el «pluralismo señala pura y simplemente un modo de tolerancia connivente con el statu quo». Para Foster, el origen del nuevo pluralismo «posmodernista» debe ser puesto en relación con la crisis de las ideas de Historia y de Vanguardia: «en lugar de la secuencia histórica, ahora afrontamos una lectura estática. Frente al sucesivo "showroom de lo nuevo" que las vanguardias nos ofrecían, ahora nos encontramos en medio de un bazar de lo indiscriminado.» Bazar habitado, se queja Foster, por sólo uno de los dos tipos -el criminal y el dandi- de artista-antihéroe imaginados por Baudelaire: naturalmente, el narcisista y bienparecido, el nuevo dandi de *boite* capaz de funcionar exitosamente en los imprescindibles parties en las casas de los nuevos coleccionistas chic.

Foster, no sin un notorio deje nostálgico, se lamenta así de que en la nueva «situación pluralista no haya lugar para la transgresión. De hecho, lo marginal se ha vuelto decididamente institucional. Los antes llamados "espacios alternativos" se han convertido a la función de "acreditación", la misma que antes ejercían los Museos de Arte Contemporáneo y a la que ellos constituían una alternativa. El centro ha invadido las periferias. Absorbido lo marginal, homologado lo heterogéneo, nos encontramos en una situación de "recuperación". El choque, el escándalo, la transgresión, la sorpresa..., ya no valen como tácticas contra lo convencional: se han vuelto pura convención, y ése es el problema de fondo del pluralismo».

Dejando al margen el indudable tono nostálgico de Foster y el ya claramente reaccionario de Gablick, podemos dar por situado el problema crucial del pluralismo. No tanto su carencia de ventajas positivas -que indudablemente, como antídoto de dogmatismos varios, las posee- sino su gran limitación: la enorme dificultad de pensar, en su marco, un modelo de valoración crítica del trabajo del arte.

Discrepamos, en ese sentido, abiertamente de Foster. En nuestra opinión, el proceso de «recuperación» de lo marginal, la transgresión, etc., ciertamente acontecido, tiene menos que ver con el acceso a un paradigma pluralista que con el impresionante crecimiento de la industria cultural debido a la extensión desmesurada del dominio de los mass media en las nuevas sociedades. Cabe incluso afirmar que también un sistema pluralista, fuertemente transgresor del statu quo del sistema del arte en una situación pre-mediática, se ha convertido en algo soportable para el sistema gracias al ensanchamiento y el aumento (de tolerancia) de la capacidad de información de los circuitos de interacción comunicativa precisamente por la extensión generalizada del media. De ese modo, el pluralismo no es «causa» de la absorción por parte del sistema de figuras de transgresión o alternativa, sino que él mismo, como figura igualmente de transgresión, ha sido «recuperado», perdiendo en ese proceso -si se quiere- su virtud revulsiva, la que habría ostentado en una industria cultural de orden premediático.

Pero eso no le resta un punto de significación revolucionaria, por sí misma, a la figura pluralista. Desde nuestro punto de vista, un sistema capaz de tolerar la validez de variados modelos de producción artística disfruta siempre de mayor credibilidad bajo cualquier punto de vista que sitúe en la emancipación del sujeto su horizonte regulativo. El problema,

plenamente en pie, radica en cómo resolver a la vista de tal horizonte y desde el supuesto de la pluralidad virtual de los modelos la organización secularizada del campo del discurso estético.

Un problema a resolver -ni en la rigidez del dogma unívoco ni en la laxitud penosa del «todo vale»- en los *medios*, precisamente. En la matización de todo aquello que puede ostentar valor a la vista de algún horizonte regulativo, siempre bajo la consistencia local de alguno de los innumerables ámbitos virtuales y legítimos de discurso, de interacción comunicativa.

*

* *

Contexto problemático de los lenguajes artísticos en las sociedades actuales: el definido por la misma nota que caracteriza a éstas. En última instancia, la complejidad. Entendiendo por tal un estadio organizativo de su espacio caracterizado por la estratificación milimétrica en infinidad de subsistemas y niveles de reacción refractarios a cualquier comportamiento homogeneizado.

Lo social como laberinto, como red dislocada de nudos no equidistantes que organiza mallas heterogéneas, en que los flujos circulan variando constantemente su velocidad, su significación.

Sistema de infinitos subsistemas en interacción sinérgica, planetarizado, en que ningún efecto local generado desde cualquier punto tiene vedado ejercer una resonancia -por más que no se traduzca homólogamente en toda la superficie- sobre cualquier otro punto.

Lo social como mosaico de figuras heterogéneas, como trenzado inhóspito de flujos asíncronos. Lo social como plataforma ubicua de sucesos pertenecientes, pertinentes, a eventualidades regidas por temporalidades propias, no totalmente compatibilizadas, mutuamente no conmensurables.

Universo multiverso, dominio de la regla (de las infinitas reglas) local, en el que toda intentona de macroorganización legal, todo imperio de alguna Ley mayúscula, está proscrita, condenada al ridículo. Pero en el que no en menor ridículo cae cualquier perspectiva puramente localista, ceñida a la miniaturización de una microcomunidad de comunicación estrictamente limitada, marginada, por cuanto su eventualidad queda barrida por el referido efecto sinérgico de planetarización de todo lo social.

Marco para la comprensión de un destino estratificado en la universalización, fragmentado y plural en su figura cosmopolita. Marco que liquida el valor de toda pretensión de modelos universalistas de desciframiento del sentido, que sienta un principio de atención a todo el espacio de la cultura como frenesí de interacción entre fragmentos discursivos pertinentes a subsistemas enunciativos dislocados.

Fundamento para una inteligencia al mismo tiempo cosmopolita y pluralista de todo fenómeno de acción comunicativa en las sociedades más desarrolladas.

*

* *

Articular un modelo valorativo crítico con otro de base pluralista: tal sería el reto diseñado contra quienes, a favor o en contra, estiman consecutivas la afirmación pluralista y la de la consigna del «todo vale», exportada desde el anarquismo metodológico -donde no considero, francamente, que fuera discutible en cuanto propuesta para una sistemática del descubrimiento- hasta la vulgata posmoderna.

Pero tal contigüidad es un puro espejismo, una barata simplificación. Nada descubrimos recordando que en el horizonte de los modelos de legitimación del discurso valorativo son los de catadura formal, y no esencialista, los que gozan de mayor predicamento. Trasladado ese talante, complementado con el punto de vista de una teoría de la acción comunicativa pragmáticamente enriquecida con una referenciación de sus contextos -y microcomunidades- de uso, a la esfera artística, la dificultad desaparece. No es difícil imaginar un modelo abstracto de redes de intercambio de «juegos de lenguaje», formal-pragmático, capaz de, por un lado, admitir una estructura regulativa en función de un principio proyectivo y recursivo de la pura performatividad efectuada y, por otro, de tolerar una diversidad efectiva de aplicaciones y mediaciones estratégicas cualitativamente orientadas a la verificación del horizonte heurístico estipulado.

Simplificando, bastaría la enunciación de una figura abstracta capaz de actuar como horizonte regulativo, la explotación de su potencial recursivo de lo puramente efectual, asegurando en ese carácter de pura «negatividad» la tolerancia performativa del modelo resuelta en flexibilidad estratégica. Esto es, no sólo en una apertura a una multiplicidad ilimitada de modelos en principio sincrónicamente validables, sino también en una sistemática expansiva, arborescente, de la «evolución» pluridireccional de dichos modelos.

Figura abstracta que no habría de ser otra que la de la «muerte del arte» en el sentido puramente regulativo que hemos dado a su enunciación. Va de suyo el potencial recursivo de la figura, como negatividad reveladora de un estado de alienación, de extrañamiento y escisión de esferas de lo social, la vida y la conciencia, y no parece menos evidente que el número de estrategias proyectivamente orientadas a su consecución permanecería invariablemente abierto.

Sobre tales bases asentaríamos el modelo de que nos servimos. Un modelo que bajo nuestro punto de vista no es menos crítico que abierto y que goza, frente a otros, de la ventaja de configurar una organización estrictamente secularizada -donde la figura regulativa tiene menos el carácter de una *promesse de bonheur* a la busca de credibilidad que el de un horizonte formal de problematización crítica de las insuficiencias de lo que se nos da- del campo discursivo de las valoraciones en la esfera artística.

*

* *

Fracturar sistemáticamente la divisoria que escinde el arte de la vida, sus respectivos lugares de acontecimiento, sus objetos, las posibilidades de participación en ellas, los modos

de conciencia que les corresponden: tal parece sin duda haber sido el objetivo mayor de todo el trabajo de Joseph Beuys, su gran insistencia. La doctrina que una y otra vez ha reiterado desde su «concepción ampliada de arte».

Ninguna otra propuesta hacemos. La única figura de validación del trabajo del arte se rotura -problemáticamente, paradójicamente: puesto que en ella se enuncia su propia desaparición- con esa perspectiva.

¿Que todo esto es fundamentar la estética en una «política»? Por supuesto, faltaría más. Pero es que de las dos únicas estructuras capaces de fundar adecuadamente cualquier programa de la acción comunicativa comprendido en el universo del hacer, la mística y la política, sólo cuando acierta a resolverse en la segunda la primera significa algo más que un puro parloteo -aunque lo sea, precisamente, acerca de lo indecible.

¿Se opina otra cosa? y lo que es más: ¿se acertaría, con sentido, a decirla?

*

* *

Escultura y pintura poseen una virtualidad radicalmente diferencial: mientras la segunda está «mermada» de una dimensión, la primera ostenta las mismas que cualquier otro objeto del mundo. De ahí que su lugar en el espacio de la representación no pueda ser nunca el mismo -excepto por la violencia de una experimentación radical.

Tal vez en ello resida el *impasse* que en la actualidad experimenta la pintura: desde la distancia de su pertenencia a un espacio puramente virtual -una pintura nunca debe ser tomada como un «objeto del mundo»- tiene particularmente interrogado el mismo lugar de su fundamentación, a saber, la validez de su referencia al espacio del acontecimiento.

Por el contrario, la escultura, allí donde habla de tú a tú con los habitantes de ese espacio tridimensional que habilita lo real, tiene más asequible la puesta en cuestión que por excelencia define a nuestro tiempo. La del «otro» lugar, el del discurso, el de lo puro imaginario. No interroga desde él, y en eso consiste su ventaja, la escultura: puesto que ella sólo lo atraviesa de refilón, de alusión, alegóricamente.

Ahí la veta con que, por la senda del *readymade*, la nueva escultura se ha encontrado. De un sólo golpe, ha acertado a ponerse en cuestión a sí misma y al mundo, su lugar en lo real y toda su función representacional (bajo la perspectiva, incluso, de los nuevos modelos de organización del consumo que organizan el sistema de los objetos).

*

* *

Paisajes saturados del ser. No sólo que aquel imaginario espacio original liso se ha vuelto, en principio, inencontrable, sino que los modos de su roturación van siendo, cada vez más, los que la mano del hombre dibuja delirantemente.

Ninguna estación, ninguna estabilidad. Nada, en el universo de lo que es, se da de una vez. Ni la más pequeña zona de su paisaje está libre de un continuo proceso de modificación, de diferenciación. Digamos que, por supuesto, pertenece a la espontaneidad de lo que es el darse así, en el tiempo, como interminable devenir, continuo proceso de cambio, escenario de permanente advenimiento de lo que aún no era...

Pero lo más sugestivo -tal vez lo más «tremendo» como Massima Cacciari nos ha recordado- es la violenta responsabilidad que sobre el hombre arroja su condición de agente, en cuanto productor -mediante las formas de su hacer, arte o técnica- demiúrgico de ese paisaje.

Porque el sentido aparece sólo por su intervención, sólo en ella. Allí donde el encuentro entre las diversas apariciones simultáneas en la contigüidad de su sucesión pide una inercia -y resiste a su desaparición- que ya no puede ser inocente.

Dicho de otra forma: allí donde el paisaje del ser va siendo perfilado por el hacer del hombre, aparece el espejismo del sentido, como tensión proyectual y potencial imaginario de continuidad en el proceso.

Ilusión templada, en cuanto todo efecto de sentido -como tensión de reenvío de sus potenciales entre distintos «signos», formas discretas del ser- no tiene otro destino que la desaparición, consiguiente a la del rastro de todo lo que, efímeramente, fue.

Toda diferencia acaba anegada en lo indiferente. Pero esto sólo para el hombre se convierte en un interrogante. Un interrogante inexorable, obligado: pero no por ello menos irresoluble.

Paisaje de todo lo que es: el dibujado no menos por la ilusión de sentido e inercia en todo lo que adviene traído por la mano del hombre, que por la conciencia trágica de su duración efímera, de su destino en la desaparición, en el desierto final.

*

* *

Pero todo lo que es se aparece como penetrado por la forma del lenguaje, se da a conocer sólo de ese modo. Nada sabemos de hechos u objetos puros, nada en el universo de lo que es hace, para nosotros, otra cosa que pronunciarse: esto es, que revelarse estructurado *como* un lenguaje.

Y ahí, recordemos a Gadamer, la reflexión sobre el modo de darse para nosotros la experiencia artística puede servirnos en el camino de una elucidación del modo complejo de darse la articulación de nuestra estancia, tanto en cuanto sujetos de conocimiento como en cuanto agentes, en el mundo. Si se quiere, como buscadores de lo mismo que en ese movimiento de busca se induce: el sentido. Como perseguidores de su propia sombra.

Seguramente, para eso, principalmente, debería servir el arte: para mostrarnos nuestro frágil lugar, nuestra quebradiza figura asomada, como en la estampa friedrichiana, a la solidez pasmosa del ser.

*

* *

Un tupido tejido -texto- recubre la totalidad del mundo. Como en el cuento borgiano, el mapa se ha vuelto tan preciso, tan cargado de detalle y complejidad, que ha terminado por suplantar al territorio representado, cubriéndole de una liviana película hiperreal. .

No se trata ya, simplemente, de que el mundo se aparezca atravesado por el lenguaje, gravado por la intencionalidad de sentido que articula el modo de conocer de quienes lo habitamos. Sino que padece una cierta superpoblación sígnica, una saturación icónico-semiótica que, por obra del potencial circulatorio alcanzado en el régimen mediático por las articulaciones significantes, ha sumergido el mundo real bajo el imperio de las puras superficies.

¿Consecuencias que, para la esfera de la experiencia artística, se derivan de este fenómeno? No pocas y no poco importantes. Listamos algunas, sin pretensiones de exhaustividad ni compleción:

Primera. Que la saturación icónica homogeneiza toda recepción de cualesquiera producciones plásticas, equiparando el valor de consumo cultural -en la industria de la conciencia- de todas las imágenes, desjerarquizando sus universos de procedencia. Todos ellos son devaluados a un mismo interés funcional de consumibilidad fugaz y desideologizada, superficial y distraída de intencionalidades no traducidas en pura iconografía.

Segunda. Que el paisaje que perfilaría alguna «exterioridad» al propio universo de la práctica artística se esfuma y resuelve en pura superficie icónica. De esa manera, no se da, frente al lugar del artificio que la práctica rotura, ningún ámbito de naturaleza sustancialmente diferenciable. No hay ya, pues, dualidad de espacios alguna, exterioridad -digamos, naturaleza- y espacio de la representación, sino que una y otro están atravesados en perfecta contaminación respectiva por la continuidad del artificio, que invade implacablemente y por igual lo «real» y el «lugar de la representación».

Tercera. Que, consecuentemente, carece de lógica apelar a ningún ámbito trascendental a la pura superficie efectual de la práctica de la acción comunicativa ya sea para dar cuenta explicativa, ya para definir cualesquiera intencionalidades estratégicas. Toda la fenomenología colectiva que articula la experiencia estética debe ser contemplada, así, en términos de pura pragmática de la acción comunicativa, desestimando la apelación a cualesquiera figuras trascendentales -como la significación espiritual o el supuesto de una comunidad ideal de comunicación, por poner algún ejemplo.

Así, por continuar dando ejemplos, no cabe explicar la nueva relación aurática con la obra en términos cultuales de «creencia», sino únicamente en términos de nueva ceremonialidad social, en términos de una pura ritualidad mediática (digamos, que la experiencia aurática de la obra de arte contemporánea se verifica como un «rito sin mito», como una ceremonia sin fe).

Igualmente, no cabe hablar del sentido como trascendencia a la pura efectualidad en superficie del significante; sino únicamente como un potencial horizontal de movilidad intertextual, de virtualidad de deslizamiento superficial entre diferentes microuniversos de significancia, de interacción y afección mutua de distintos agentes sociales y microcomunidades locales de habla, de juego de lenguaje.

Detengamos aquí la enumeración. El listado podría ser interminable. Lo verdaderamente paradójico es, sin embargo, y a pesar de la violencia de las consecuencias, que toda esa gran

transformación se verifica poco menos que sin efecto, casi inadvertidamente, sin verdadera trascendencia.

Claro que, bien pensado, no podría ser de otra forma, puesto que ella, precisamente, es lo único que, en el viraje, se ha perdido.

*

* *

Mito del Origen -Heidegger: «El arte es en esencia un origen y no otra cosa: una manera extraordinaria de llegar a ser la verdad y hacerse histórica.»

¿Acaso no descansa toda la mitología que ha sostenido la vigencia de un sistema basado en la sucesión de «originalidades» precisamente en el supuesto de un permanente poder de «retorno al origen»?

Rosalind Krauss ha sido clara: «Más que de rechazo o disolución del pasado, la vanguardia se ha concebido a sí misma como una búsqueda permanente del origen, como un partir literalmente del origen, como un comenzar desde un grado cero, un nacer.»

Origen -fundamento entonces del «mito moderno de la originalidad»- en que se cifraba la certidumbre de que la tarea del arte se verificaría como desocultación por la obra de alguna supuesta verdad del ser del ente, ejecutada por el modo de un hacer poiético al tiempo que técnico -y, en esa medida, «factor que hace provenir al ente por su apariencia a su presencia».

Origen al mismo tiempo sostén, como seña de procedencia certificable, «expertizable», de toda la mitología de la causa eficiente, de toda la del genio artífice.

Supuestos, todos ellos, barridos -si se quiere, del campo de las ideas: aunque preservados sin duda en el de la industria en el que jerarquizan los diversos órdenes de valor- por la «inversión del platonismo» cumplida en el ascenso de los simulacros.

Pérdida del origen allí donde toda la regulación de lo Real queda sometida a «la más alta potencia de lo falso», allí donde el falso pretendiente, el simulacro, resiste a la selectiva presión moralista del socrático que pedía su liquidación a mayor gloria de la buena copia, del buen paradigma, del «original».

Extravío de todo epicentro cuando la serie se disloca y refuta cualquier atribución de origen. Extravío en tanto la gestión efectiva del lazo social y de los modos de la comunicación en que se articula la experiencia estética se mueven desde la perfecta indiferencia al «original». No sólo en la sincronía -toda difusión se cumple en un espacio imaginario, ubicuo, organizado por la circulación de «reproducciones mecánicas»- sino también en cuanto a la diacronía que distrae de cualquier historización -en tanto la precesión de los simulacros «actualiza» cualesquiera tiempos pasados en un imaginario temporal igualmente «ubicuo», contemporáneo en su teórica multisincronía.

Pérdida del origen que se dice así no sólo como subversión del simulacro, sino también como quiebra de tiempo y espacio, como apertura de unos imaginarios simulados en que cualesquiera efectuaciones no sólo son posibles, sino que ostentan -y aquí volvemos a toparnos con la tarea del arte- la potencia de crear lo real: no ya de «representarlo».

*

* *

Art in Public Spaces: ¿es preciso variar la perspectiva desde la que hoy tiene interés afrontar este fenómeno? Sin duda.

Se ha recorrido un largo camino desde aquella feliz ingenuidad situacionista que pedía la invasión de la calle como horizonte utópico a la actual coyuntura problemática en que la creciente presencia efectiva de arte en espacios públicos sólo parcialmente puede ser contemplada como verdadero caso de «estetización -insistimos: a bajo nivel- de la vida cotidiana», y en esa medida cumplimiento recortado de un cierto interés emancipatorio. Sin que esa evidencia oculte, en todo caso, la otra cara de una realidad indiscutible: que ese interés está claramente sobredeterminado por otro directamente instrumental que busca, finalidad ya heterónoma, rentabilizar para sí el potencial de atracción que para la industria massmediática representa la intervención urbano-artística.

Dejando para otro lugar establecer valoraciones o discutir la legitimidad del hecho de que cada día más corporaciones o instituciones públicas o privadas exploten ese potencial, nos ceñimos aquí exclusivamente a la problemática que desde el punto de vista del trabajo del arte se deriva de tal circunstancia.

Dos cuestiones, hasta cierto punto contradictorias entre sí, nos parecen en este marco particularmente interesantes. La primera se refiere a que el supuesto de una perfecta integración arte/espacio público desaparece como horizonte utópico, para convertirse en puro valor de mercado. Un Proyecto que suponga fractura del orden urbanístico resulta difícilmente aceptable, mientras que uno que mantenga su continuidad con el discurso de la ciudad resultará siempre, para los intereses mencionados como heterónomos, preferible. Bajo esta perspectiva, y desde el punto de vista que defendemos -el del valor de la enunciación disensual-, resulta por principio más cargado de interés aquel proyecto que es capaz de suscitar una contestación pública: aquel, por tanto, que menos persigue la pura sumisión al discurso urbanístico y la reaccionaria retórica conservadora a la que viene dando vida.

La segunda cuestión se refiere, en cambio, al diverso signo de las estrategias mediante las que la intervención en espacios públicos puede provocar su «incidencia», su fractura en el discurso urbanístico. Simplificando mucho -es evidente que aquí se abre un casi ilimitado abanico de posibilidades-, cabe distinguir dos líneas estratégicas principales. Una primera la siguen aquellas que apoyan su potencial en la pura monumentalidad impositiva capaz de abrumar e incluso, como en el caso de las polémicas intervenciones públicas de Richard Serra, obstaculizar el distraído e indiferente recorrido cotidiano. La segunda la representan aquellas que para afectar ese recorrido recurren más bien al puro distanciamiento enunciativo, al tropo irónico, humorístico, conceptual...

Seguramente, el mejor ejemplo de este segundo estilo de fracturar el discurso de la ciudad mediante la intervención artística lo constituyen proyectos como el de Thomas Schutte en la Documenta de Kassel. En ellos se cumple, además, un bucle que deja atrás la contradicción a que más arriba nos referíamos. No es tanto que acaben logrando una completa integración en el espacio al que han afectado. Sino que, manteniendo siempre un clima de ajenidad que sostiene la discontinuidad, consiguen, de alguna forma, señalar el espacio que les es exterior para recordar que el programa sigue apuntando a instaurar en él el territorio efectivo de una

estetización generalizada de nuestra experiencia como sujetos de conocimiento y acción pública.

*

* *

¿Qué es lo verdaderamente amenazado por la presencia del impostor? No sólo la figura del autor; sino, y sobre todo, la de la obra: ahí se muestra hasta qué punto el mito de la originalidad es fundamental para la credibilidad de la obra, y hasta qué punto ésta sólo puede apoyarse, a su vez, en la del origen, de la procedencia: en la del propio autor.

La pura posibilidad del fraude -que quien ha hecho realmente la obra no sea aquel al que se le atribuye- desencadena descréditos en cascada. Un solo Elmir de Hory hace virtualmente falsos todos los Modiglianis, todos los Matisses. De ahí el esfuerzo que el mercado «limpio» del arte pone en negar la existencia de la falsificación, en asegurar la fiabilidad indiscutible de la expertización. Sólo que es esa misma indiscutibilidad la que otorga al supuesto experto todas las ventajas para hacer circular indiferentemente originales y copias, auténticas y falsas obras de cualquier supuesto autor. Unas y otras circulan con iguales franquicias, con igual eficacia y credibilidad.

Y eso es, precisamente, lo que más importa ocultar: que la diferencia entre autenticidad y falsía no es relevante, siempre y cuando la circulación no se vea obstaculizada.

*

* *

Todo este feo asunto de los «falsos barcelós»...

El, que pregonaba habitar programáticamente la «falta de estilo», el nomadear sobre subjetividades inciertas, la misma falsía del autor como territorio de alguna manera propio...

Todo por los aires, dado al olvido, cuando el asunto toca al bolsillo.

Para colmo, además, todo estalla en el contexto de una lógica especulativa de mercados que él mismo ha alimentado de forma escandalosa -durante muchos años, todos los «barcelós» vendidos en España han llegado a través de intermediarios terceros, propiciando la falta de control directa de su obra aquí, que él ha sacrificado al aumento artificial y desproporcionado de los precios (muy superior, por cierto, a los que alcanza fuera)...

En medio de todo ello, ¿dónde queda aquel Miquel Barceló que conocí en una iglesia sin tejado en París, antes del éxito, pintando entre goteras de nieve, enfundado en abrigos y guantes para poder pintar soportando el atroz frío?

Si aquél fuera el Barceló verdadero -por poner que haya habido alguno-, hay que decir que duró bien poco.

No sólo los que él ha denunciado y los que la policía ha descubierto. Me temo que el noventa por ciento de incluso los que ha pintado él mismo son falsos «barcelós». Tan falsos, cuando menos, como los pintados por cualquier otro -al fin y al cabo, él lo ha hecho de la misma forma: plagiándose sin pudores.

Lo digo de otra manera. Todos ellos son «falsos barcelós», simplemente, porque son los cuadros de un Barceló patéticamente falso, «realmente» falso -no como él mismo en un momento dado se pretendiera, entiéndanme...

*

* *

1973. Una de las más importantes recopilaciones de escritos sobre arte conceptual, *Idea Art*, de Gregory Battcock, incluye un extraño artículo firmado por Cheryl Bernstein -hasta esa fecha desconocido y sobre el que el editor del volumen facilita, en su breve introducción, una biografía suficientemente verosímil que desvela una prometedora joven figura de la nueva crítica.

El artículo en cuestión -de revelador título: «Fake as more» se centra enteramente en la reseña de la «primera exposición individual del artista de Nueva Inglaterra Hank Herron». Tampoco sobre Herron se tienen anteriores noticias -como no se le ponga en relación con un célebre jugador de baseball: Hank Aaron- y la exposición sobre la que el artículo versa por nadie, en realidad, ha podido ser vista.

Todas estas pequeñas anomalías, sin embargo, apenas llaman la atención cuando se repara en la curiosa *originalidad* del trabajo de Hank Herron, según es descrito en el texto: copias mecánicas y exactas de la obra de Frank Stella. El objetivo del texto de Bernstein no se limita, sin embargo, simplemente a legitimar la validez de ese trabajo. Bernstein pretende ir mucho más allá. Como desde el mismo titulo se hace ver, lo que se intenta es demostrar que en él se cumplen, mejor incluso que en el original reproducido, alguno de los valores por los que la obra de Stella es reconocida como culminación de una serie de líneas de investigación características de la modernidad. A saber: se lleva un punto más allá la crítica de la idea de originalidad, se culmina un proceso de abstracción en el que la materialidad del contenido es resuelta en una estricta falta de referencialidad a cualquier exterior al territorio de la pintura, se liquida todo resto de presencia de una subjetividad activa en él, el campo pictórico es planteado desde una lógica puramente visual, etc.

Salvando la terminología, podríamos resumir la tesis fuerte del artículo en la afirmación de que en el *apropiacionismo* se cumple la fase final de los planteamientos estéticos característicos de la modernidad. A pesar de su radicalidad, sin embargo -o tal vez precisamente por ella-, el artículo cae rápidamente en el olvido para, una década más tarde, ser recuperado. Carr, en el *Village Voice*, le dedica una amplía referencia en 1984. Peter Halley, en «Stella y el simulacro», hace plenamente suyo el territorio de Herron. Finalmente, Thomas Crow, en su introducción a la exposición *Endgame*, sitúa la estrategia común al grupo de artistas reunidos -Bleckner, Halley, Levine, Taaffe, General Idea, Koons, Otterson y Steinbach- bajo el signo de *un retorno de Hank Herron*: «Lo curioso es que un experimento imaginario del modernismo de los sesenta se haya convertido en real en un arte que lo ha tomado absolutamente en serio. Practiquen apropiacionismo o no, los artistas incluidos en

Endgame reconocen afinidades entre las estrategias del imaginario Hank Herron y su propio trabajo.»

El signo de tal *retorno* es cifrado, de ese modo, en una variación crucial: lo que para la década de los sesenta sólo podía ser pensado como límite *imaginario* -y aquí Crow tiene una buena razón para convertirse en principal delator de la *irrealidad* del Herron inventado por un Bernstein igualmente inventado- de la radicalidad de unos planteamientos, digamos los del modernismo, se convierte, pasados veinte años, en *realidad* efectivamente posible; y pronto, de hecho, en lugar común, en tópico.

Lo que en su radicalidad sólo podía imaginarse habitando un más allá del límite admisible en la investigación moderna, se convierte repentinamente en un suceso real, perfectamente verosímil e incluso pronto falto de todo valor de radicalidad. ¿Qué ha ocurrido entre una situación y otra? ¿Acaso no es esa variación una que podemos atribuir al secreto y subrepticio acontecimiento de lo que la historia del saber, o de las ideas, viene llamando un cambio de episteme, un *paradigm switch*?

*

* *

Constelaciones contemporáneas. Tras la galaxia Stella -sitúenme donde les parezca a todas las superestrellas- la galaxia Herron. La primera, con -la ilusión de la- luz propia. La segunda, a la sola luz blanda del artificio, del simulacro. Luz rebotada -entre agujeros negros.

No tanto el querido mediodía, la hora sin sombra, como una medianoche soleada, sin luces, toda átona e indiferente, continua, homogénea. Escéptica, incrédula. Toda desnuda y cierta -demasiado cierta. Arte Sin Fe.

*

* *

1987. Misterioso retorno de Hank Herron. Segunda individual del artista sin rostro propio, esta vez en una galería madrileña. Una frugal nota de prensa da cuenta de su trayectoria anterior, recogiendo algunos de los artículos publicados sobre su trabajo -incluso el referido de Thomas Crow que desvela su truculenta identidad. Aparentemente, el retorno de este Herron -saludado entusiásticamente por la crítica local más despistada[*]- viene a reivindicar como territorio propio -*avant la lettre*- todo el de la nueva práctica apropiacionista: la exposición consiste en ejercicios de *deriva* realizados a partir de hitos de la modernidad. El *Blanco sobre blanco* de Malevich, el *Who is afraid of blue, red and yellow?* de Barnett Newman, el *Triangulo* de Blinky Palermo..., hasta llegar a un *After Herron After Stella 1973*. Clausura de ciclos en la falta de autoría que resuelve su despliegue en el espacio siguiendo, manifiestamente, la justificación Proun. Cada una de las piezas desplegadas en el espacio simula -pinta- su propia aura. Para acabar de una vez con el arte y los artistas...

---

[*] Véase Francisco Calvo Serraller, «La estrategia del Camaleón», El País, 17 de julio de 1987.

*

* *

Confrontaciones. 1988. Mi primera exposición «individual» -no clandestina, no bajo pseudónimo. Montaje en la galería Montenegro de un juego de apropiaciones confrontadas. De un lado Mucha contra Jeff Wall, la suspensión de la representación contra la reflexión sobre la producción. En segundo término, esa reflexión walliana enfrentada a la proyección de discurso que Holzer eleva a rango político. Finalmente, cerrando la trilogía de confrontaciones, Mucha absorbe a Holzer en el fondo opaco/reflejo de sus vitrinas sordas. El discurso político enmudece, enfriado, contra la potencia sorda del fieltro. Mientras, el decurso del tiempo se dispara acelerado, artificial: toda la exposición juega con dispositivos eléctricos, luminosos -es presentada como día artificial, funcionando sólo de noche. Las tres confrontaciones cierran así un bucle retroalimentado, interminable.

Sobre el escaparate que permite observar la exposición -sólo desde fuera: la entrada al espacio de la representación no es posible- se proyecta en un display electrónico el texto «Tiempo y trabajo en la era de los artificios». Mientras, desde el fondo de la galería, reverbera el eco oscuro de un homenaje a McCollum encontrado en un cierre metálico: un cuadrado negro que en su luto establece la mudez fatal de todo enunciar. La representación comienza y acaba, una y otra vez, sin otra consecuencia que su propio transcurrir leve, escurridizo.

*

* *

Tiempo y trabajo en la era de los artificios

(Manifiesto para ser proyectado a través de display electrónico)

TODA OBRA DE ARTE DEBE ASPIRAR A LA LIQUIDACIÓN
DEL ESTADO ESCINDIDO DEL ESPÍRITU QUE LE OTORGA TERRITORIO
(AUN A CONCIENCIA DE SU FINAL IRREALIZABILIDAD)

NUNCA SE DEBE ESCAMOTEAR EL EJERCICIO DE LA REFLEXIÓN
NI SIQUIERA EN EL SENTIDO PURAMENTE ÓPTICO

LA AUTORREFERENCIA AL PROPIO ESPACIO DE LA
REPRESENTACIÓN
ES CONDICIÓN DE POSIBILIDAD

DE TODA ESTRATEGIA QUE ASPIRE A UNA TRANSFORMACIÓN
RADICAL DEL SENTIDO DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

LA MUERTE DEL ARTE COMO ESFERA ESCINDIDA DE LA EXISTENCIA
ES LA ÚNICA FIGURA ABSTRACTA
CAPAZ DE ACTUAR COMO PRINCIPIO REGULATIVO DEL VALOR
ARTÍSTICO (BAJO UN PUNTO DE VISTA SECULARIZADO)

TODO OBRERO ESPECIALIZADO DEL ARTE
ES UN ENEMIGO DE LA CAUSA ESTÉTICA RADICAL

LA LIQUIDACIÓN DE LA ILUSIÓN AURÁTICA
ESTÁ CUMPLIDA
LA OBRA DE ARTE
NUNCA TE DEVUELVE LA MIRADA

TODA UTOPÍA ARTÍSTICA ES ATÓPICA:
EL ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN ES INTRANSITABLE

EL NARCISISMO DEL SUJETO NO DEBERÍA SEGUIR SIENDO
SOSTENIDO
POR LA SUPOSICIÓN DE SU RESONANCIA EN LOS OBJETOS

LA AUTORÍA ES UNA FICCIÓN INVEROSÍMIL
ANTE LA GESTIÓN MEDIÁTICA DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

EL VALOR ESTÉTICO DE LA OBRA DE ARTE
NO ES OTRO QUE AQUEL QUE LA OPINIÓN PÚBLICA LE OTORGUE

TODA OBRA DE ARTE
ES MERA APORTACIÓN DE SENTIDO

TODA PRÁCTICA DEL ARTE
DEBE BUSCAR LA APORTACIÓN CRÍTICA DE SENTIDO

TODA CRÍTICA DE ARTE DEBE CONTRIBUIR IGUALMENTE
A LA APORTACIÓN O EL DESCIFRAMIENTO DEL SENTIDO

EL DISCURSO CRÍTICO ES LA CONTINUACIÓN DE LA
PRÁCTICA ARTÍSTICA POR OTROS MEDIOS (Y VICEVERSA)

LA SUPERVIVENCIA DE LA ESFERA ARTÍSTICA DEPENDE
DE SU HOMOLOGACIÓN INDIFERENCIADA AL UNIVERSO DE LA
MERCANCÍA COMPENSADA CON LA SIMULACIÓN DE UNA
DIFERENCIA ESPECÍFICA (PERTENECIENTE A LO IMAGINARIO,
A LA APORTACIÓN DE SENTIDO)

LA HIPERMOSTRACIÓN DEL OBJETO
ORGANIZA SU VALOR DE CAMBIO

LA ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO Y EL CONSUMO
NO RESPONDE AL UNIVERSO DE LA NECESIDAD

LA TÉCNICA NO ES UN INSTRUMENTO DE ADAPTACIÓN SOCIOBIOLÓGICA
SINO UN ARTICULADOR DE LOS LENGUAJES DE VIDA

EL ACCESO AL ORDEN POSTINDUSTRIAL
HA SANCIONADO LA INVIABILIDAD DEL PROYECTO HUMANISTA
DE EMANCIPACIÓN DEL SUJETO

EN OTRO CASO, LA ÚNICA FUENTE DE PROPIEDAD LEGÍTIMA
SERÍA LA CANTIDAD DE FUERZA DE TRABAJO
INVERTIDA EN EL CURSO DEL TIEMPO

(LA VIVENCIA DE) LA CONTINGENCIA EN LO TEMPORAL
ES LA SUSTANCIA MISMA QUE CONSTITUYE AL SUJETO

EL PENSAMIENTO (EL SENTIDO) ES UN EFECTO DE SUPERFICIE
SEGREGADO POR LA CIRCULACIÓN DE LA INFORMACIÓN

LA VELOCIDAD DE CIRCULACIÓN DE LA INFORMACIÓN
RELATIVA A UN OBJETO CUALQUIERA
IMPRIME SOBRE ÉSTE UN EFECTO AURÁTICO

NINGUNA EXPERIENCIA AURÁTICA
FAVORECE EL CUMPLIMIENTO DE LA CAUSA ESTÉTICA RADICAL

TODA EXPERIENCIA AURÁTICA DEPENDE
DE LA PERCEPCIÓN IMAGINARIA DE UNA DISTANCIA PSÍQUICA

TODA DISTANCIA O EXTENSIÓN EN EL ESPACIO
ES UN EFECTO DE LA VELOCIDAD

LA VELOCIFICACIÓN DE LOS MODOS DE LA PERCEPCIÓN
GENERA UN ESTADO DE UBICUIDAD

LA SIMULTANEIDAD ESPACIO/TEMPORALDE TODO A TODO
LIQUIDA CUALQUIER PERSPECTIVA REGIONALISTA
(ASÍ COMO TODA HISTORIALIDAD)

LA ESCISIÓN SIMÉTRICA DÍA/NOCHE REPRODUCE
LA DIVISIÓN DE LA CONCIENCIA Y DE LOS UNIVERSOS
DEL TRABAJO Y LA VIDA

LOS ARTIFICIOS DE LA LUZ PROCURAN
UN CIERTO REBASAMIENTO DE TODAS LAS ESCISIONES

LOS DISPOSITIVOS DE HIPERVISIÓN ELÉCTRICA DEL OBJETO
COMO LOS ESCAPARATES, LA PUBLICIDAD
O LA ILUMINACIÓN DIURNA
ARTICULAN LA JORNADA ARTIFICIAL

EL SUJETO ES PRODUCTO y EFECTO
DE LOS ARTIFICIOS DEL TIEMPO

LA ORGANIZACIÓN DEL TIEMPO ES PRODUCTO Y EFECTO
DE LOS ARTIFICIOS DE LA LUZ

EL INGRESO EN UN SISTEMA DE TEMPORALIDAD POSTPSÍQUICA
SANCIONA LA DESAPARICIÓN DEL HOMBRE
(DESDE QUE LA EXTENSIÓN DEL DOMINIO DE LA TECNOCIENCIA
ORGANIZA EL DESTINO DE TODA FORMACIÓN CULTURAL
CONTEMPORANEA).

*

* *

Lo que el vertiginoso crecimiento y aceleración de la industria de la conciencia ha dejado, en el campo del arte, más a la vista: que no queda territorio para la ocultación o el pregón de lo alternativo o la bohemia, que no hay exterioridad al sistema, que toda intervención es inmediatamente absorbida y asimilada -pensemos incluso en algunas tan voluntaristamente transgresoras como las de Hans Haacke- en su beneficio.

En ello el sistema revela su máxima abyección: cuando ha dejado de prohibir absolutamente nada para arrojar sobre todo, al contrario, toda su luz. Ahí, en el éxtasis de la comunicación, la muerte del arte se efectúa en toda su trivialidad y por obra de la transparencia total. Obscenidad perfecta que liquida el arte convertido en información pura, pura puesta en escena (o(ff)bscene/on scene). Fraudulenta procesión de los radicales por ese escenario irónico...

¿Por dónde trazar las líneas de fuga? ¿Acaso no cabe pensar sino la amarga ironía -tan lejana de aquella festiva metaironía duchampiana- de quien se entrega con fingido pesar a la obediencia de las reglas de optimización de resultados en el centro mismo de la industria cultural?

¿Y si reivindicamos contra ese imperio de la transparencia comunicativa la violenta resistencia del secreto, de la comunicación restringida? ¿Y si recordamos que toda la energía que palpita en el tendido planetario de circulación de la información se alimenta precisamente en las redes microlocales en que se cumple un intercambio silencioso de intensidades?

Todavía más. Asumamos que la contribución positiva de la llamada sensibilidad posmoderna se ha cumplido menos en el orden de una lógica de la legitimación -donde algunos, erróneamente, la han traducido a la regla del todo vale- que en el de una del descubrimiento -donde ella sí rige. Y, si se quiere, en la desviación hacia ésta de la totalidad del espacio ético-estético: no se trata tanto de fundar o de legitimar la validez de lo que existe, según la regla del consenso, cuanto de apostar sistemáticamente por lo que habite en su exterioridad -y ahí el disenso es defendido como expediente sistemático de hallazgo.

¿Y si, desde ese lugar, reivindicáramos violentamente el emplazamiento -ese imposible-underground, la plena exterioridad al circuito, la conservación sistemática del secreto contra la voracidad delirante del sistema de consumo rápido en que ha devenido la industria cultural?

¿Y si quisiéramos darnos como consigna un profundo desprecio hacia toda aquella obra que hubiera conseguido ingresar en el gran circuito? ¿Y si firmáramos la convicción de que en ese ingreso es despojada de toda la energía que nos legitima en nuestro interés (cognoscitivo) por ella? ¿Y si, sin más, declaráramos nuestra imparable conmiseración hacia todo aquello que haya llegado a *algo*...?

*

* *

Ritos sin mito. Mera gestión, mera actuación. Imaginemos que todo pensamiento, todo residuo de conciencia, ha sido expulsado. ¿Acaso no funciona a la perfección todo rito? Andrew Warhola tomando la decisión de ser una pura máquina -pero todos somos exclusivamente máquinas. Nada de pensamiento. Nada de discurso. De la mañana a la noche, sólo interlocutores mecánicos. Magnetófono, computer, teléfono, televídeo, discocompact. Toda posición en la conciencia es la pura pantografía de una trama compleja de redes de código que orientan los comportamientos.

Aura es el nombre de una tensión posicional que carga sobre un objeto determinado una convergencia colectiva de inclinaciones. El expediente de un creer que da forma, en lo imaginario de la conciencia, a la justificación de un actuar -un consumir, un celebrar, incluso un modo de entregarse a una fruición.

No hay caso. Las sociedades contemporáneas se revelan refractarias al requerimiento de alguna forma del creer -por ende, *descreen* de toda figura de pensamiento o de discurso: quién los necesita. Su antigua eficacia ha sido reemplazada ineluctablemente por la rica complejidad del entramado de códigos diferenciales. Todo pensamiento se resuelve -*debe* traducirse- en actuación, en conducta.

El único lazo que organiza lo social es la ceremonia. El comportamiento sometido a código. ¡Qué tiempos cuando nos unían las ideas! Pero la nueva eficacia de los intercambios ya no necesita seguir cubriendo el expediente de su suposición. Celebremos el definitivo evaporamiento de la conciencia.

Pensar, para qué negarlo, se ha vuelto una ridiculez espuria.

Toda la industria de la conciencia es verosímil sin su supuesto. Celebremos el poder hoy habernos librado definitivamente de un mito que nos habita -*no more love*, *no more conciousness*- desde hace siglos (al menos, veinte). *Dead point*.

Aura era el nombre que se le daba a lo que el pensamiento organizaba en el entorno imaginario del objeto tal y como la posibilidad de su intercambio era articulada por un lenguaje de mercado lento. Pero la nueva velocidad hace desechable ese viejo efecto de mecánica. Potencia de circulación -ése es el verdadero nombre de la nueva única santidad de la obra. Intercambiabilidad, valencia para transitar distintos regímenes, distintos códigos: así se organiza, fríamente, el nuevo aura. ¿Por qué no reconocer, definitivamente, que circulan mejor y más rápido sin nosotros, sin nuestro lento mundo de las ideas? Aligerados de aura, concentrando una mera energía inercial, cinética. Pura mercancía, pura eficacia circulatoria, pura excusa para el comportamiento ceremonial.

Celebremos no nuestra muerte -qué ambicioso, en realidad, el ponerse trágico foucaultiano. Simplemente, nuestro desahucio. Nuestro ingreso ritual en las nuevas y complejas máquinas de ritualidad social desde las que carece de lógica creer o no creer en los evanescentes mitos de temporada: *basta practicarlos*. Hemos sido superados -o acaso hemos superado el más fraudulento de los mitos: aquel en que nos constituíamos.

Fin, definitivo, del mito como fundamento de toda ritualidad social. Fin definitivo del discurso, del espíritu. Nadie *dice* lo que *se habla*. Fin de todo lo humano -incluso del arte: *Incipit Caeremonia*.

*

* *

«Escenificar el escenario», he ahí la propuesta de Reinhard Mucha. En última instancia, plenamente inscrita en una de las más importantes líneas de investigación radical: aquella que se propone como objetivo la representación del desnudo espacio de la representación, del virtual absoluto.

Sólo que, en su desnudez pura, el espacio de la representación es, precisamente, lo irrepresentable. Toda una corriente de investigación reciente europea -de Niek Kemps a Ange Leccia, de Mucha a Jan Vercruysse- se afana en su estrategia de mostración -sugiramos el término wittgensteiniano- de ese «no espacio», en la presentación de ese límite de lo representable en que se constituye el lugar mismo de su posibilidad de acontecimiento.

Recuérdese la vieja sugerencia foucaultiana sobre las Meninas velazqueñas y el lugar de ese espacio. *Atopía*: ¿no será ése también el argumento de nuestro insuperable barroco -quién dijo manierismo- contemporáneo?

*

* *

Virilio: «*la fênetre cathodique apporte à chacun d´eux, avec la lumière d'un autre jour, la présence des antipodes. Si l´espace c´est ce qui empêche que tout soit a la méme place, ce brusque confinement ramène tout, absolument tout, à cette «place», à cet emplacement sans emplacement...* »

Atopía. No se trata sino de nuestro habitar ese lugar sin lugar, ese *espacio crítico*, que se constituye en el único espacio efectivo de acontecimiento de todo lo que *sucede* en las nuevas sociedades. Tiene razón Virilio al hacer de la velocidad la dimensión primera, primordial. Pero quizás sea excesivo hablar de ubicuidad -esa propiedad de los dioses. Probablemente, todo quede en una asintótica alta velocidad, esa virtud ya propia de los ángeles, por excelencia del mensajero Hermes: la comunicación.

Es indudable ahora que tiempo y espacio son funciones relativas a la velocidad -y no viceversa. Relatividad y curvatura de unas dimensiones otrora intuidas como planas. Es más: es preciso revisar toda la lógica de la sensación -y aquí la vía abierta por Bergson y

profundizada por Deleuze debe ser reconocida en su fundamental importancia. Espacio y tiempo absolutos podían ser pensados, kantianamente, como condiciones de posibilidad de toda sensación bajo la vigencia del paradigma newtoniano. En las sociedades posteinstenianas, sin embargo, la única certidumbre se sitúa del lado de la velocidad de su circulación.

Toda percepción depende de una sincronización fortuita de velocidades: *pensar es percibir la duración* -y esa percepción depende de las velocidades relativas de lo visto y quien observa. Espacio y tiempo apenas sobreviven, como ámbitos significantes; a la trascendencia adquirida por la velocidad conforme los nuevos instrumentos de difusión van acelerando la circulación de la información. Lo que para una cultura gutemberguiana representa una saturación excesiva del espacio de gobierno hábil de las cantidades de información que circulan, por la misma obesidad de los registros, e incluso un bloqueo de las capacidades de su gestión, para las nuevas culturas postmacluhianas apenas constituye un conjunto miniatura, incluso demasiado pequeño, de paquetes en tránsito. El caudal que para una carretera polvorienta de tercera representaba una situación crítica de embotellamiento infranqueable, circula en las nuevas autopistas de alta velocidad como un solitario envío puntual. La velocidad desertiza el espacio. Donde antes había saturación de signos -en su viaje lento- hoy hay fugacísimas estelas perdidas en una profundidad muda, vacía.

De ese modo, todo el problema de la cultura contemporánea puede ser visto como un problema cibernético, un problema de gobierno, de control de los tráficos. Resultado de la inadecuación de unos instrumentos de gestión política específicamente manufacturados para el dominio de un patrimonio colectivo distribuido por dispositivos lentos cuando han entrado en funcionamiento y eficacia los nuevos dispositivos. Es absurdo pensar que se haya cumplido algún proceso de *democratización* del acceso a la cultura -o a las artes, en particular. Más acertado sería decir que se ha cumplido, y no por virtud de alguna voluntad programática, un proceso de *dromocratización*, de velocificación vertiginosa de sus sistemas de difusión.

Sorprendentemente, tal vez, la velocidad de la técnica ha superado con amplitud toda astucia de la razón. Y es así que, huérfanos de su fuga, contemplamos atónitos un horizonte surcado de aerolitos y objetos fugaces no identificados.

*

* *

No parece que haya pasado desapercibido a alguno de los más avispados teóricos del arte contemporáneo la importancia que para la emergencia de una nueva sensibilidad ha podido tener el eco y la influencia de alguno de los giros recientes en la teoría y la historia de la ciencia. Ejemplo: Feyerabend escribiendo uno de los textos de presentación de *Zeitgeist*. El carácter de retroacción -habría que decir de retrodebilitación, más que de retroalimentación- con que ese fenómeno se ha cumplido merece, en todo caso, ser destacado.

Lo que podríamos calificar, con las prudencias necesarias, como un proceso de estetización de la historia de la ciencia ha rebotado sobre la misma historia de las artes con un efecto vertiginoso de desfundamentación. Hace bien, sin duda, Vattimo cuando refiere ese «proceso de ida» a lo que denomina, siguiendo la traza nietzscheana, la *centralidad de lo estético en la modernidad*. No son escasas las investigaciones que en línea con esa convicción se vienen

recientemente desarrollando. Probablemente, por ejemplo, es el gran tema de Gadamer, el que justifica el largo capítulo primero de *Verdad y Método* dedicado a mostrar de qué modo iluminar la lógica de nuestra experiencia artística constituye la mejor vía para poner en evidencia la forma general de la estructura de la totalidad de nuestro conocer. Y, en última instancia, el que -y ello explica la pujanza de toda la corriente hermenéutica emergida a partir de la restauración gadameriana, no menos que alguna convergencia, en Rorty o en Lyotard, con planteamientos epistemológicos en origen muy distantes- tienda a cumplirse un cierto desplazamiento del modelo de conocimiento que prefigura la forma general del saber desde el clásico del empirismo científico hasta un modelo *blando*, o *light*, de corte artístico-narratológico.

No está de más hacer la sugerencia con cautela: pero no es extraviado señalar que en la misma concepción de la ciencia -y desde luego de la de su historia- se ha cumplido un proceso de estetización creciente, entre cuyos efectos podría hablarse de una cierta relajación del concepto mismo de verdad -o de decidibilidad de los enunciados y las teorías- y, sobre todo, la quiebra de la idea fuerte de progreso, puesta en cuestión en cuanto la historización de las teorías choca con el obstáculo de la inconmensurabilidad de los paradigmas y programas de investigación. Sin negarle posibilidades al esfuerzo estructuralista de definición de modelos conjuntistas que permitan la reconstrucción racional de los procesos de evolución de las teorías -y que en cierta manera suponen una restauración moderada del valor de la idea de progreso- lo cierto es que esos modelos, en cuanto enriquecidos con enunciados de valor pragmático, no dejan de apoyar su reconstrucción en la consideración del conjunto de fenómenos extrateóricos que se cumplen en el seno de las distintas comunidades de usuarios.

Y es ese carácter -no tanto el que a su propósito tenga poco sentido el hablar de «verdad» absoluta, o el que su vigencia sea menos objeto de demostración que de *seducción*- de validez en tanto inscrito en un *frame* determinado, suscrito tácita y fiduciariamente por una comunidad de consenso, el que emparenta y acerca los dos tipos de saber, el científico y el artístico.

Naturalmente, es absurdo a partir de ello reexportar la debilitación que la estetización de la idea de progreso origina sobre la concepción del saber científico más allá del desahucio de los modelos artísticos con pretensión de validez universal y descripción de algún crecimiento acumulativo unidimensional, elevados a imagen de los modelos positivo-cientifistas -y que nunca, por otro lado, se han constituido genuinamente en la esfera del conocimiento artístico. Lo que realmente parece tener sentido es el negar carta de legitimidad a cualesquiera programas con pretensiones de validez extra (o inter) paradigmática, fuera de los límites de marcos hermenéuticos borrosamente definidos y del contexto pragmático de una comunidad de usuarios fiduciariamente acordes en cuanto a la validez de una red de secuencias específicas de juegos de lenguaje.

A no ser invirtiendo el expediente. Aceptando que la estructura de las revoluciones artísticas tenga una cierta isomorfía con la de las científicas en la sucesión de periodos «normales» y periodos «revolucionarios» determinados por una efectividad de la acción comunicativa, quizás quepa apostar que lo que distinga a uno y otro tipo de saber sea la rentabilidad que el científico-técnico obtiene del trabajo desarrollado en los primeros, negando decisionalmente todo valor a la que en el artístico se obtenga bajo similar lógica. Dicho de otra forma, autoexigiéndose el artístico la satisfacción de una permanente voluntad -¿y si cifráramos en ello la fórmula de una fiera e indomable *voluntad de poder*?- de sólo reconocerse en los periodos revolucionarios, en cuanto generalizando la quiebra del (o los) paradigma estabilizado.

Sorprendentemente, es sólo retorciendo en una dialéctica negativa el argumento de validez como se puede alcanzar un criterio de valor *trans* -discúlpenme el prefijo- paradigmático. Y fuera de él, todo quedaría en un arbitrario dar por bueno uno u otro academicismo.

*

* *

La nueva experiencia artística: la de la obra sin aura -o con, exclusivamente, un resto enfriado de algo que, todavía, podríamos seguir llamando así.

*

* *

-¡Babilonia! ¡Decadencia! -gritan algunos.

¿Querrán decir, en acróstico, «cadencia de la -ya pasada década»? ...

*

* *

PREGUNTA CRUCIAL: ¿Hacia dónde debe exigírsele a la práctica artística radicalidad, cierta eficacia *política*?

RESPUESTA DE EMERGENCIA: Básicamente, hacia la inmanencia de la esfera, hacia dentro de su propia tradición, tal y como ella le es legada. Y no tanto hacia su pura exterioridad -resulta simplón y casi naif -no es el caso de Haacke- hacer equivaler arte político con arte de expresa denuncia o agresión contra los intereses de grandes empresas o corporaciones multinacionales.

No se trata tanto de eso -si bien es evidente que determinadas circunstancias, en lo monstruoso de su distribución de injusticia y coerción social, legitiman la instrumentación del arte en provecho de tales intereses colectivos de simple denuncia- cuanto de afrontar operaciones mucho más delicadas y complejas destinadas a provocar la desterritorialización permanente de los códigos por los que la máquina capitalista verifica el agenciamiento y la continua reapropiación del proceso de la comunicación estética.

De ahí que en la mayoría de los casos resulte casi patéticamente ridícula la pretensión de situarse, con la excusa politicista, en un supuesto margen -en la práctica, perfectamente territorializado por la industria cultural- del sistema. Y, en cambio, verosímil la hipótesis de que se pueda desarrollar mayor eficacia política, en el sentido desterritorializador apuntado, desde la inmanencia expresa a la industria cultural, fuera de cuya mediación no se produce

comunicación estética alguna que tenga algún alcance no estrictamente microsocial, no puramente elitista.

*

* *

SEGUNDA PREGUNTA CRUCIAL: ¿En qué sentido la tesis de un enfriamiento *radical* del aura, en tanto denota una variación paradigmática del sentido de la experiencia artística, puede representar en su alcance un borde de quiebra para los intereses de la industria artística?

RESPUESTA TANGENTE: En la medida en que pone el fundamento de su ingeniería en una postindustria, en la pura superestructura mediática reguladora de los intercambios de información. Es decir, en tanto como horizonte especulativo admite la eventualidad de una figura de interés cognoscitivo estético rotundamente restringido a la pura información y desentendido de la obra en su supuesta unicidad, del lugar material que, según convención fiduciaria, la soporta.

(¿Acaso no cabría pensar en un futuro coleccionista que focalizara toda su fruición en la mera posesión de la *información* artística, siendo completamente ajeno e indiferente a toda posesión material de obras?)

*

* *

Lúcidos o nostálgicos.

Cínicos o melancólicos.

¿Y si éstas fueran las únicas alternativas que nos brindaran estos tiempos, forzosamente crepusculares?...

*

* *

En la azotea de un hotel frente a la Giralda, saliendo de la pequeña piscina, Douglas Crimp me refiere su proyecto para una arqueología de la institución museística contemporánea. El último de los episodios a considerar sería la Staatglerie de Sterling en Stuttgart (St St St) y su diagnóstico es concluyente: el museo posmoderno no es otra cosa que la edificación reiterada de los errores y contradicciones del museo de Shinkel.

Le sorprende mi sugerencia de afrontar, un paso más allá, el Orsay de Gae Aulenti y mi seguridad de que en él pueda hallarse otra lógica de lo social, buscarse otra articulación de las masas, trabajarse desde otro paradigma de la sociología de la cultura. Donde él no ve sino resabiada continuidad, yo pretendo reconocer la verificación súbita de un modo de conciencia y relación de lo social con la industria cultural radicalmente diferenciado, significado por un tropo que distancia a las nuevas sociedades de su imagen en la pantalla cultural con la seña de una incredulidad rotunda, implacable, definitiva.

El museo ya no es espejo, sino pantalla en la que se narra una ficción. Si la masa que lo visita aún persigue una referencia sobre sí misma, indaga ésta más en su propia figura -las masas van al museo a contemplar «las masas»- que en la de los objetos mostrados.

*

* *

ART IS TO CHANGE WHAT YOU EXPECT PROM IT, rezaba el matasellos de un inteligente comerciante europeo de arte actual (que recientemente ha hecho su mejor negocio: retirarse y vender su excelente archivo privado).

Habría que preguntarse: ¿Acaso quienes le conocen no podían esperar de él algo así?

¡Qué bueno que nunca nos defraudas, Paul!

*

* *

John Armleder, como animador del grupo ECART, en la estela de Fluxus. Sus performances constituyen celebraciones mínimas, estrictas. Pequeños movimientos, gestos apenas apuntados. Música silenciosa. Movimientos con/de sillas. Apariciones breves ante los espectadores para nivelar un cuadro torcido que la multitud ha *debido* estar viendo...

Su voluntad de avanzar hacia el horizonte de una superación del estado escindido de las esferas del arte y de la vida se trasluce en una estrategia de doble filiación. Por el lado fluxus, la estrategia consiste en banalizar el arte; por el lado de la tradición de las vanguardias abstractas, en sublimar lo existente.

En esa doble estrategia se encuentran, entonces, el *ready made* con un cierto efecto decorativo. No eSe facilón tan buscado recientemente, sino aquel que llama la atención sobre la complejidad del Proyecto.

Y en ella, además, el gran arte se inclina impúdicamente sobre el industrial, más anónimo. Cuadro y tapicería comparten el mismo universo de discurso.

Pero lo importante es la exquisitez con que Armleder atraviesa, oblicuamente, todas esas confrontaciones. Como en el atomismo democríteo, la fuerza que dinamiza el sistema es la eventualidad del clinamen, de la pequeña variación que se produce fortuitamente en cada choque, en cada encuentro, en cada repetición forzada, necesaria.

Experimentada, a todo riesgo, precisamente en el territorio de la repetición. Así, sus cuadros son organizados como un campo regular. La indiferencia entre sus zonas disuade de todo desplazamiento. Una cierta isotonía hace saltar -los mismos cuadros son colgados a veces horizontalmente- todas las jerarquías de la representación. El cuadro es tomado como superficie absoluta e ilimitada: sus márgenes son sobrepasados siguiendo conocidas tradiciones. No menos las tramas «mecano facturadas» de Henryk Berlewi -quizás también habría que recordar a Rodchenko- que algunos lienzos *all over*, ciertas obras de Larry Poons.

Esa regularidad sistemática viene a reemplazar alguna regla de azar, nada alejada del neodadaísmo americano de los seguidores de Cage. Hay, sin duda, serialidad, vocación de monotonía. Pero más europea que americana. Más cercana a Buren, Mosset o Toroni, que a Judd, Barnett Newman o Brice Marden.

Y uno se preguntaría: ¿Por qué tan decidida voluntad de vado, de reducción? ¿Para qué tanta contención, tanto arriesgarse a la insipidez? ¿Sólo por un puro sentido de la elegancia?

Seguramente no. Seguramente se trata de explotar la capacidad que la contención, el «casi-nada decir», posee para evidenciar que prácticamente todo, en el universo del sentido, es un efecto del puro contexto. Que todo acaba en mera indiferencia.

Así, esa estrategia se hace cómplice activo de una fuerza en todo caso inexorable. La que hace equivalentes todas las direcciones, la que borra todos los senderos. La misma que lo conduce todo a la insignificancia, al cero perfecto, con movimiento propio. Esa bajo cuya inercia el desierto crece.

Siguiendo su traza, Armleder intenta sustraerse transversalmente a «la contradicción insuperable entre la convicción de que existen en la tradición de las vanguardias radicales valores permanentes que no pueden ser perdidos de vista, por una parte, y la frenética sucesión, por otra, de nuevas tendencias que atraviesan la escena, el torbellino de respuestas discordantes todas de una radicalidad fracasada».

El seguimiento rendido de ese torbellino le produciría náusea, declara. «Pero es obligado mantenerse permanentemente al borde de nuevos reenfoques que excluyan toda academización.»

En última instancia, la suya es una estrategia oblicua, basada en la velocidad y sutileza de cada movimiento. «Puesto que hoy la apariencia de una obra de arte es difundida tan ampliamente que se fija su recepción incluso antes de que se haya llegado a formar una sola idea sobre ella.»

*

* *

Me invita Jutta Köther a participar en la exposición «Rotation. The critic is artist» que organiza en una galería en Colonia. Lo hago con una «relectura» de «La carta robada».

Le envío una carta y cuatro fragmentos de textos que de una u otra forma la «describen» y especulan sobre su contenido -en función de la lógica de su circulación pública. El primero, naturalmente, sacado del cuento de Poe. El segundo, del seminario lacaniano sobre dicho cuento. El tercero, de La *Carte Postale*, un escrito de Derrida sobre el seminario lacaniano. Finalmente, el cuarto es un texto mío sobre todo ello [podría ser este mismo].

Los cuatro fragmentos de texto han de ser incluidos en el catálogo. El lugar de la obra, señalizado por la cartela que reseña su título -*La carta robada*-, ha de aparecer vacante.

Evidentemente, cualquiera que conozca el cuento de Poe -mucho más quien lea los textos incluidos en el catálogo- sabe dónde buscar la carta -y allí en efecto tiene el galerista instrucciones de tenerla.

Por lo demás, la carta permanece cerrada, ocultando su contenido. O, más bien, poniendo en evidencia que éste es indiferente a su eficacia, que ella depende sólo de su circulación pública.

Como la carta, todo significante es un efecto sin corazón, un meteorito fugitivo cuyo sentido -cuyas lecturas- depende de la posteridad de sus circulaciones.

En este caso -digamos que esto es una pista- ése es el único secreto que en su oscuro interior se enuncia.

No hay nada que leer «dentro»: un texto -robada, toda carta es apenas una piel de cebolla sin destinatario, remitente o mensaje fijables- no es más que la serie de los entrecruces que le sobrevienen en el curso una posteridad ilimitable.

*

* *

A la vuelta de una visita al Escorial, charlo con mi compañero de asiento -que no me ha sido presentado- sobre el paisaje y el lugar. Al poco, la conversación se centra obsesivamente sobre el poder y la forma de pensamiento que cabría atribuirles a las piedras.

Un poco desconcertado, trato de aportar alguna sugerencia relativa a que ella debe tener que ver con la forma en que todo se compone con todo, hace sistema con todo, de manera que la exigencia mutua que cada lugar ejerce sobre todo lo otro puede de alguna manera ser interpretada como su posesión de información sobre lo demás, su «conocimiento» del acontecer en el sistema, su «pensamiento».

Socarronamente, mi compañero de asiento me sonríe medio burlón, como asintiendo a mi sugerencia -pero insinuando su insuficiencia, como si hubiera mucho más de lo que yo propongo.

Finalmente, nos presentamos mutuamente. Su nombre, es evidente, no sólo me dice mucho acerca de esa sonrisa enigmática -casi de improvisado maestrito zen- sino que también me revela de pronto dimensiones de la obra a él ligada hasta ese momento, por mí, sólo borrosísimamente intuidas. Robert Morris.

*

* *

Por una Nueva Crítica

(Manifiesto)

Hay que decirlo claramente: lo que hoy por hoy se viene conociendo como «crítica de arte» -esa «variante del periodismo»-, goza del más absoluto de los descréditos. Hay que reconocer además que, desgraciadamente, no faltan para ello buenas razones.

Dos principales. La primera, que la más frecuente nota distintiva del texto referido a la práctica artística viene últimamente siendo su insustancialidad, su «devolidad», para entendernos. Y la segunda, que el ejercicio de la opinión se va volviendo, y cada vez más, cualquier cosa menos independiente; que el «crítico» viene supeditando cada vez más su expresión a los muy diversos intereses que puedan irle en el juego: siempre, obvio es decirlo, en una u otra complicidad, puesto que «viaja en el mismo barco».

No vamos aquí a descender a ejemplos concretos ni (aunque podría hacerse) a personalizar. Tomaremos esta circunstancia como mero síntoma paradigmático de una situación histórica del discurso en relación con su función social en la esfera de la comunicación de las ideas estéticas, en el contexto específico de las nuevas sociedades de la comunicación. Una situación que no dudamos en calificar de lamentable y justamente desacreditada, en la que la «crítica» de arte acaba degenerando en mero dispositivo de pura tecnología social aplicado a la organización masiva de consenso, apresurándose al cortocircuito de su supuesto interés «cognoscitivo», comunicativo, con el «instrumental» de la industria que alimenta su régimen.

Todo ello parece en última instancia el efecto consecuente de dos grandes «acontecimientos» recientes que vienen marcando la evolución del significado de la esfera de lo cultural: por un lado, la extensión generalizada de los medios de masas como consecuencia del avance de la tecnociencia; por otro, el declive imparable de todo modo organizado de discurso con alguna vocación nomotética de validez hermenéutica. No es, pues, casual que aparezcan los vivillos: la situación es propicia para el discurso inane y la pura ingeniería social aplicada; basta ocupar los lugares -los medios- adecuados y ser suficientemente desaprensivo. El resto rueda solo.

Ahora bien: el que resulte tan sencilla como potente la posición de trivial ejercicio del poder frente al discurso o la práctica del arte, no significa, sin embargo, que ninguna otra posición sea defendible.

Se trataría, simplemente, de apostar por un modelo de resistencia, un modelo de oposición al requerido por el puro interés de funcionalidad sistémica de la esfera que conlleva, entre otras cosas, la inexorable degradación tonal de la propia experiencia estética. Lejos -al extremo opuesto- de aceptar como tarea la contribución a la organización del consenso que se articula en el puro concurso-referéndum mediático, nuestra posición se inclina del lado de la disensión, de la expresión -en el estado más incólume en que ésta sea pensable- de la pura diferencia, para establecer allí un orden de complicidad con la práctica artística cuando ella misma elija la vía de «lo que difiere», de la producción del sentido como, en palabras de Foucault, «puesta en evidencia de lo no visible que habita espléndidamente en lo visible». Asumiendo hasta aquel reverso que gravitaba en el célebre aviso adorniano: «La búsqueda de toda falta de significado puede también ser el sentido de la obra.»

Pongamos los puntos sobre las íes: una obra de arte no es un hecho en estado puro, sino un hecho cargado de sentido. Toda práctica discursiva que no redunde en su inteligencia; en su develación, en la complicidad de su construcción (que no acaba de cumplirse hasta su misma «comunicación», hasta su recepción) en definitiva, carece por completo de valor desde el punto de vista, que defendemos, de una estética radical -no, desde luego, desde el de la

industria donde explícitamente genera otro tipo de valor: pero valor de cambio no es, definitivamente (¿o se opina que sí?), valor estético.

Bajo tal punto de partida, cercano al de alguna metodología hermenéutica de la acción comunicativa, el valor del arte se sitúa en el límite en el que lo que existe se revela como abierto, como pendiente permanentemente de una operación de acabamiento que es, precisamente, cumplida por la aportación de sentido. La tarea del arte y la de su crítica coinciden ahí en un doble objetivo cómplice: primero, la localización de los puntos de quiebra e insuficiencia -contra los que proceder en abierto (auto)cuestionamiento, «contrainductivamente»- de lo que ya existe; del «estado del arte» que se hereda; y, segundo, la apelación visionaria a su complemento mediante el puro ejercicio del concepto que atrae el sentido, elevado como pura potencia virtual de permanente desplazamiento, valencia de intertextualidad, eficacia de fuga en el trance metonímico: como posicionamiento diferido sobre la pura diferencia -y aquí la posición revela su filiación al esfuerzo derridiano.

¿Significa todo esto una toma de partido por un retorno a los «Grandes Discursos», a las «Teorías Fuertes»? Desde luego que no. Somos los primeros en alzar nuestra voz contra el modo de despotismo inherente a los modelos interpretativos con vocación universalista de totalidad. Somos los primeros en saludar la significación liberadora del descentramiento cumplido en los operativos de historización unidimensional de la evolución de los lenguajes artísticos. Somos también los primeros en defender una comprensión optimista de lo positivo que para la práctica artística podía suponer el ingreso en una condición posmoderna de los saberes y los discursos, de la cultura, en general.

Pero de ahí a suscribir el «todo vale» generalizado, el «gatopardismo» -en la noche, todos los gatos se acaban por parecer- que muchos han sacado aprovechadamente como conclusión para colocar, cuando no sus pésimos baratillos, su trasnochada ideología conservadora y neotradicionalista; de ahí a todo ello va un abismo que no se nos verá cruzar. Precisamente contra ese generalizado confusionismo que ha dado curso a la de los ochenta como la «historia de un error», alzamos ahora nuestra apuesta, desde posiciones hermenéuticas estabilizadas -aunque no universalistas- y programáticas.

¿El programa? Bien sencillo: complicidad con la práctica que asuma como tarea la producción misma del sentido, el desplazamiento -desde la convicción deconstructiva- permanente del lugar y la significación social que a la práctica le es de antemano concedida, a través de la confrontación problemática de su estricta actualidad bajo la definición implícita de marcos («frames») y topologías localizadas de interacción comunicativa -ellas mismas inscritas en el macroconjunto de coordenadas multisíncronas y multilocales que organizan la contemporaneidad de nuestra cultura como una totalidad irrecuperable salvo como mero encabalgamiento de fragmentos: de ahí que nuestra convicción sea pluralista, al tiempo que cosmopolita, por la base.

¿Retorno entonces a la ideología «fuerte»? No tanto: pero sí al rigor de un programa, a la exigencia del sentido incluso -o precisamente- bajo la figura de su excentricidad, su fragmentaridad dislocada. No una teoría dogmática, pero sí un operativo estratégico firme y capaz de articular convergencias, cortes transversales que localicen estratos y formaciones transitorias de sentido, capaz de poner punto final a tanto trapicheo desalmado, a tanto pillaje descarado. No el enunciado afirmativo de ningún principio omniabarcante; pero sí la estricta exigencia del cuestionamiento crítico del propio espacio de acontecimiento. No la elevación patibularia de principios de ley y orden (retorno al: todo orden es tradicionalista) contra la caída entrópica padecida por el sistema del arte: pero sí la reivindicación neguentrópica de la «información», de la organización de código en que resulta la congelación del azar.

Se advirtió hace ya tanto tiempo que a estas alturas nos parecería ridículo insistir: «Ningún golpe de dados abolirá nunca el azar.» Ahora bien, no parece mal momento para recordar el otro perfil del mismo hallazgo: que la pura persecución del sentido articula siempre un programa abstracto que basta para señalizar, aunque sólo sea, «la dirección de reposo instantáneo -o "apariencia alegórica"- a que tenderá una sucesión de acontecimientos diversos pareciendo necesitarse entre sí por *leyes haciendo posible aislar el signo de la concordancia* entre ese reposo -capaz de excentricidades innúmeras- y una elección de las posibilidades legitimadas por tales leyes».

Nadie pretende, siguiéndola, paraísos o promesas de perfecta felicidad, pero sí la fortuna del encuentro que enciende como una fulguración la revelación del sentido. Simplemente.

No se trata de defender ninguna hermenéutica universal, por supuesto, pero tampoco de seguir tolerando el escamoteo de todo principio interpretativo. No de reivindicar a estas alturas el gran discurso.

Pero sí, en definitiva, de exigir el desahucio inmediato de tanta y tan barata ausencia de todo dispositivo descifrador de la articulación intersubjetiva del interés cognoscitivo conjugado en las organizaciones -no en vano fruto de una intencionalidad comunicativa, de una «voluntad de representación»- de los signos.

Ya en *El sistema de los objetos* Baudrillard observaba la progresiva desaparición de los «ejemplares únicos» del universo de las mercancías, y cómo esa desaparición se veía compensada por una estrategia de «individualización» del objeto, fundada en la sobreexposición de diferencias superficiales, capaz de crear la «ilusión de elección».

Los «Surrogates» de Allan McCollum revisitan esa estrategia, mostrando *in extremis* cómo son la repetición y la indiferencia los reguladores de toda actual aparición, ya en el orden de la simulación, de lo diferente.

El propio McCollum ha afirmado a propósito de sus *surrogates*: «Son falsos cuadros, pseudo-artefactos que comprometen el deseo de mirarlos, pero que se agotan en simplemente eso.» En sus «Paintings on location», fotografías tomadas directamente de la televisión, las mismas *pinturas genéricas* aparecían como «objetos encontrados» producto de la mirada indiferente, distraída, imprecisa.

En cierta medida, son expresión tan válida de la virtualidad del espacio de la representación -cualquier imagen late en su profundidad virtual- como podría serlo cualquier «blanco sobre blanco»: pero precisamente desde su negativo. Habitan igualmente la indefinición, pero no desde la pureza trascendental de lo puramente posible, sino desde la certidumbre -de ahí que atribuir a estos trabajos un carácter melancólico no carezca de fundamento- de su fatal caída hacia la indiferencia, impelida por su compulsión de repetición.

Compulsión de repetición -que Freud siempre relacionó con el instinto de muerte. Y sin duda hay algo funeral no menos en los *surrogates* que en los *perfect vehicles* o las más recientes *individual works*- que late en esos trabajos seriales con una intensidad minimalista, acercándola en su atonalidad repetitiva a la tensión de la música serial, que representa, como Jacques Attali ha escrito, «un ansioso perseguir el extravío de lo diferente dentro de una lógica de la cual la diferencia misma ha sido excluida».

Una estrategia, entonces, de «indiferencia y repetición», seguidora de aquella impecable consigna deleuziana: «Todo arte debe desarrollar sus propias y complejas estrategias de repetición, buscando el grado de máximo potencial crítico y revolucionario.»

*

* *

Territorio del humor, del chiste. Espacio/frontera de una economía -incluso en el sentido de ahorro: no se olvide que Freud atribuye a una lógica del ahorro (ahorro de significante, podríamos decir) la efectividad del *proceso primario* que organiza la eficacia del chiste- cuya articulación sin duda han transitado con mayor o menor fortuna los oráculos y manuales que han intentado pensar la espontaneidad del dinamismo psíquico: de la *agudeza* gracianesca a los *humores* surrealistas -pasando por la *metaironía* duchampiana (y aquí cabría recordar a Carroll o Joyce, sin duda).

Muy recientemente, Collins & Milazzo organizaron una exposición que, bajo el título de *The last laugh*, se dedicaba precisamente al análisis de «la ironía, el humor, la burla y la irrisión» en el arte actual, con obra de clásicos como Lichtenstein o Reinhardt -no podían faltar- y artistas más jóvenes, como Baecheler, Koons, Saint Clair Cemin o Richard Prince.

En cuanto a este último, cabe decir que su fijación en el tema del chiste es casi obsesiva. De entrada, es preciso señalar la abierta desconfianza con que se aproxima -pero lo hace- al territorio psicoanalítico en que él encontraría su explicación. Pero se diría que el fundamento de su temor es menos el de ser *engañado* que el de ser *usurpado, suplantado* -digamos que teme más la «verdad» del psicoanálisis que su «mentira». Uno de sus *chistes* más conocidos, en efecto, cuenta:

«*I went to see the psychiatrist. He told me: "Tell me everything." I did, and now he is doing my act.*»

Parece, entonces, que su acercamiento al campo psicoanalítico busca más bien el hallazgo de *zonas de sombra* que la puesta en juego del aparato hermenéutico que sobre ellas pueda arrojar alguna luz. No es pues la *técnica* -lo elucidado por el psicoanálisis- del chiste lo que su trabajo pretende poner en escena. Sino, más bien, el relato del diván, el contenido patente, una especie de cuasicostumbrista *psicopatología de la vida cotidiana* de la que el chiste (no sólo el chiste: todos los *leit motivs* de Prince parecen querer contribuir al retrato aplicado del más reciente *american way of life*) constituye elemento y síntoma, espacio de epifanía.

Presentación que no pretende un retrato necesaria o completamente elucidado -sino enunciado con un *resto* oscurecido, semioculto, *índice* de la existencia de una «otra» escena en *sombra*, que resiste triunfante al propósito iluminador del positivismo y la obscenidad despótica del que Baudrillard habría llamado imperio de las transparencias. Muchos de sus chistes, en efecto, apuntan a señalar el error en la escena *presente*, pero sin efectivamente postular -o prestar crédito a- la existencia de otra posterior que diera de ésta fundamento o explicación.

Ejemplos: el chiste que narra la reprimenda de un bombero a un *homeless* borracho al que saca de un colchón ardiendo en medio de la calle: «No debes fumar en la cama»; a lo que el borracho responde: «Nunca lo hago. El colchón ya ardía cuando me tumbé.» O aquel otro en que cuenta la conversación que sigue a una carrera por la mañana para alcanzar el camión de recogida de basuras: «¿Llego a tiempo para la basura?» «¡Venga, métase!»

O la serie de ellos -algunos de ellos con correspondencia errónea entre la imagen y el texto, incluso- que indefectiblemente concluyen en el mismo final: «*I´m in the wrong joke*».

La negación de la propia escena -esa sugerencia de estar en el *mal lugar*, en el chiste equivocado, en el colchón inhabitable, en el lugar de la basura-, sin la afirmación inmediata de *alguna otra* constituye la que consideraríamos, así, estrategia primordial del chiste de Prince.

En ella todavía se cumple, entonces, la suspensión de la enunciación que cuestiona el lugar de la representación y abre su eficacia a una dimensión alegórica -de lo *otro* dicho. Sólo que este otro -siendo evidente que el chiste siempre se verifica en una dimensión alegórica, como comprensión de un plus no explícito- dicho está en déficit, permanece abierto como una variable no fijada, puramente virtual.

Y lo que es más, ni reclama ni pretende desenmascaramiento, elucidación. Sino que *soporta* a la perfección -por no decir que exige ese estatuto- la sombra, el claroscuro. Pide, si acaso, «menos luz»: afirma lo que hay -hasta casi caer en el más burdo costumbrismo- e ironiza sobre cualquier pretensión de buceo o profundización en su naturaleza.

Es el *humor* -ese gratuito y *cruel* (incluso en el sentido artaudiano) humor característico de Prince- el que salva la clausura de todo bucle, el que abre el espacio de la representación al acontecimiento.

Así, si, con Derrida, es preciso *recordar* que «*pensar la clausura de la representación es pensar lo trágico: no como representación del destino sino como destino de la representación en su necesidad gratuita y sin fondo -porque en su clausura, es fatal que la representación continúe*», hay también que señalar que en la aproximación del artista más actual a ese nudo problemático acude el *humor* -mejor que la ironía o el cinismo- para hacer subir a la superficie, para banalizar, toda la gratuidad de cada enunciación, toda su falta de fundamento.

El resultado es que cada afirmación, cada enunciación, posee la ligereza de ese otro bien conocido chiste de Prince: «I*´m always kidding about my wife, says the bartender. Everytime I introduce my wife to anybody they say: Are you kidding*?» Como en él, en cada enunciación contemporánea hay un lugar -por el que ésta se abre- para la duda, para la deriva.

*

* *

En la cena de inauguración de *El arte y su doble*, el azar -oscuramente, mis preferencias- y mi rango de crítico *menor* me relegan a la compañía no del *curator* ni de ninguno de los artistas de la exposición, sino de una de sus acompañantes.

Animado por la suerte inicial, pronto descubro que mi fortuna va más allá de toda previsión. La chica junto a la que ceno no sólo es hermosísima y mujer de Tim Rollins, sino que además reconoce -muy modestamente, tengo que sacarle la confesión casi bajo presión- dedicarse «un poco por hacer algo» a la música.

Canta en un grupito modesto, dice, en el que tocan «cosas que les gustan», que, piensa, no habré oído nunca. «Los B-52», confiesa candorosa -mientras yo casi palidezco y me maldigo por no haber traído el cuadernito de autógrafos. Santo cielo, el encuentro con auténticas estrellas es realmente imprevisible.

*

* *

Zeitios, Berlín 88. Para empezar, el acta de defunción del momento regresivo de *retorno al orden* que en Zeitgeist conoció su consagración, apenas seis años atrás. Prácticamente nada de pintura, y, desde luego, nada ya de todas aquellas retóricas expresionistas, mitologistas, nacionalistas y subjetivistas con que los lenguajes del retorno a la «especificidad de la disciplina», intentaron deslizar su movimiento puramente reaccionario bajo un barniz de *coupure* -el fin de las vanguardias- pretendidamente «progresiva», dicho fuera entre comillas.

El que toda aquella retórica -ella misma paradojal- de paso adelante, de *post*, de *futuro*, acabara poniéndose tan descaradamente al servicio de un mero mirar atrás, de una vocación de retorno nostálgico a las buenas maneras disciplinares, tiene ahora, como consecuencia póstuma, el que los nuevos movimientos radicales, ellos sí progresivos y reencadenados a la tradición crítica de las neovanguardias, hayan quedado desheredados de toda posibilidad de pronunciamiento sobre lo futuro y condenados, en última instancia, a la pura investigación pertinaz de un límite -el de la práctica, el de la disciplina- sin aparente solución en el *curso del tiempo*, castigados a una especie de intemporalidad.

La profundización en esa problemática alcanza en Zeitlos tintes de visionaria genialidad. Repasando el conjunto de las piezas -las de Vercruysse, Wolfgang Laib, Mucha, Kopf, Beuys, Judd, Sol Lewitt, Vermeiren y la escultura de Kirkeby, de manera muy evidente; y las de Long, André, Toroni, Lee Byars (su «The perfect performance is to stand still»), Buren o las pinturas de Ryman, ya de otra manera- expuestas, uno puede reconocer fácilmente un único *programa de investigación*, más allá de cierto parecido formal: e incluso una misma temperatura estética que habría atravesado décadas y paradigmas estilísticos distintos.

Algo que va más allá de la investigación común en la forma elemental, mínima -en la que todas las obras listadas reinciden con insistencia sistemática- del paralelepípedo, del cajón (en volumen), o del puro plano bidimensional (en superficie, de suelo o pared). Algo que, con sutil intuición, Szeemann acierta a situar en el orden de un *desplazamiento* que lleva a la obra a desarrollar un juego de lenguaje por el cual la pieza viene a ocupar el *lugar de su pedestal* (y, habría que añadir, la pintura el *lugar de su soporte*, de la misma tela), revolviéndose, en un elocuente retruécano, para reducir su enunciado al puro *acto de la enunciación*.

Algo que, ciertamente, viene a traducir la tozuda perseverancia en un programa de investigación obcecado en practicar algunos de sus juegos de lenguaje en la proximidad al grado cero de sus códigos. Esto es: allá donde el ejercicio de la práctica puede coincidir con su cuestionamiento, con la reflexión *sobre su lugar*.

Juego sin fuga, sin progreso, ciertamente. Juego de recurso escéptico -y *a-pático*: ajeno a todo *pathos*- al propio territorio de la práctica, a la propia estrategia de la obra, que renuncia programáticamente a experimentar con las posibilidades cuasiinfinitas de variación -de otra manera que mediante la explotación de la potencia virtual enunciativa de la no-forma, de lo no dicho, del no-enunciado- ofrecidas por el despliegue de la forma en el tiempo.

De ahí que una caracterización de atemporalidad para semejante programa no deje de tener justificación, puesto que su decurso en el tiempo nada le añade. Lo importante es el vigor de esa enunciación, en lo que tiene de autolegitimante. En una época en que todo el mundo se escaquea cuando se le requiere carta de validez, o se autoaplica generosamente el lamentable *todo vale*, la postura de Szeemann, en su extremado rigor, resulta muy de agradecer.

Al menos, así uno comprueba que *puede* elegir. Entre la verbenera retórica que comercia sistemáticamente con categorías impresentables o el rigor de un programa de investigación. Aun cuando la elección de este último le represente, hoy por hoy, la certidumbre desgarrada de otro paraíso perdido: el del futuro.

*

* *

¿Cuál podría ser el porvenir la pintura? Ninguno. Ninguno como no sea -quiero decir, siga siendo- su extinción, su rebasamiento. La pintura carece de porvenir, y no podría ser de otra forma.

Si quieren entenderme un chiste para presocráticos, la pintura *no porviene*: es. La pintura se fija, justamente, en lo que *no porviene*, aquello que resiste al pasar del tiempo; aquello, por tanto, que carece de (la facultad de, si quieren) porvenir. Digamos, medio en broma todavía, que su eficacia, como modo de la representación, depende de una *maquinación esencial*: el sistemático congelar la forma sobre el supuesto de una gloriosa *identidad-a-sí*- de una semejanza estricta de «lo que es aún» a «lo que antes fue».

No en vano son, de hecho, los *conservadores*, la más triste especie política, los que se ocupan de evitar el daño que, en venganza por ignorarle tan olímpicamente, el paso del tiempo causa a la pintura. Digamos entonces que su modo de existir es un patético oponerse al continuo devenir de todo, que es, justamente, un *devenir-diferente*. Si se concede todo ello, entonces a nadie extrañará que se diga que a la pintura, pobrecilla, no habría de esperarle nunca *porvenir* alguno. Sino, como mucho, una buena *conservación*, ese pobre sucedáneo de la «larga vida» -nada, pues, de «ars longa».

Así que preguntémonos, más que cuál habrá de ser el porvenir de la pintura, en qué podría consistir la «*pintura-porvenir*».

La respuesta no puede ser sencilla, qué le vamos a hacer.

Resulta que si la *pintura porvenir* es imaginable, sólo lo es de forma sumamente problemática, compleja. Sobre todo porque únicamente lo es contra el horizonte de su desaparición. Guste o no, en fin, no hay otra manera de decirlo: no habrá nunca otra *pintura porvenir* que aquella que sepa dar cumplida cuenta de su propia extinción. Otra cosa -incluso, si me apuran, otra historia- son las estrategias de que se sirva para conseguirlo.

Hagamos, aunque sólo sea por un momento, un segmento de esa interminable *historia de las estrategias*, el más reciente, para desvelar al menos algunas de sus claves, alguna de sus formas.

Estamos afirmando, sin ambigüedades, que la pintura carece de ningún futuro -es cierto que tiene cantidad de «pasado», y que algunos reaccionarios se afanan en ver en ese pasado su único futuro- que no atraviese la *enunciación estratégica de la forma de su desaparición*. Algo que, ciertamente, no es nuevo. Sino que se trata de algo que, ciertamente, constituye una constante en toda la tradición radical de la práctica: de Malevich a Stella, de Duchamp a Beuys (sé muy bien lo que me digo), de Ryman a Warhol... La historia radical de la pintura no es ni más ni menos que la historia de las estrategias por ella ensayada para enunciar su porvenir como desaparición.

Joseph Kosuth -en «*Necrophilia, mon amour*»- y Thomas Lawson -en «*Last exit*: *painting*»-, por poner dos ejemplos entre tantos, sostuvieron hace pocos afíos con elegante sutileza que aún quedaban -y seguramente siempre van a quedar- por ensayar estrategias pictóricas capaces, aunque fuera puntualmente, de segregar el enunciado radical de su porvenir como extinción. Estrategias como la de los fotoconceptuales, la apropiacionista y su variante geométrica, la del neogeo europeo en su acercamiento melancólico a la pintura como máquina de desproducción del sentido, la autorreferencial..., todas ellas son aproximaciones estratégicas por las que la pintura persevera cerrilmente en enunciar el horizonte de su extinción.

Cuando Sherrie Levine reproduce cuidadamente una reproducción de un dibujo de Duchamp; cuando Philip Taaffe reitera cada una de las volutas de un ejercicio óptico de Bridget Rilley; cuando John Armleder organiza con la misma indiferencia el espacio del lienzo que el de la tapicería de un sillón de orejas y así lo muestra; cuando Rob Scholte pinta un payaso mecánico que está, a su vez, pintando; cuando Mark Tansey registra milimétricamente con lenguaje fotográfico virado una escena épica monocolor; cuando Bernard Frize se aplica maquinalmente a cubrir el espacio de la representación mediante movimientos y combinaciones pictóricas sistemáticas, en la estela de Stella ...

Cuando todo ello ocurre, se está, aún, intentando enunciar la desaparición misma de la pintura, mediante alguna estrategia que todavía -y por un lapso en todo caso efímero- no haya consumido su eficacia para tan problemático pero noble propósito. Se está haciendo, en definitiva, *pintura porvenir*.

Algo, ciertamente, «tan excelso como raro».

*

* *

En última instancia, lo que estamos defendiendo es un modelo teórico que pretendemos valga como horizonte virtual ordenador de un campo en el que las valoraciones se vienen distribuyendo o de manera arbitraria o fundándolas en esquemas desacreditados, superados, en absurdas mitologías sobre la trascendencia de la obra o el talento de la subjetividad creadora, etc. Se propone un modelo de enorme sencillez -contra el fondo de enorme complejidad que define el contemporáneo lugar de lo social.

Lo que vale en el trabajo del arte es la producción del sentido, y ésta se verifica como desplazamiento de los equilibrios recibidos -como improbabilidad, se diría desde el punto de vista de una teoría sistémica de la información-, como permanente desclausura de los códigos estabilizados. El trabajo del arte y el trabajo de la vanguardia se dicen, así, de una sola vez: negando lo recibido, abriéndolo, auscultando sus insuficiencias.

Si pretendemos que esta posición, siendo tan tajante, es al mismo tiempo pluralista es porque lo que ella reclama del trabajo del arte -simplificando muchísimo: la denegación de lo recibido puede hacerse de muchas maneras. Y todavía de muchas más en cada contexto y en cada momento. No se dice el «código» dominante de una sola vez y en todas partes. Es evidente que la planetarización del sistema del arte no se ha producido, afortunadamente, a costa de una «homogeneización» de sus zonas, tampoco de una especie de «sincronización». Más bien al contrario, se han multiplicado exponencialmente los «universos» -multiversos,

habría que decir- de discurso coexistentes, espacial y temporalmente. Conviven, si se quiere, sistemas de diversa «edad» y de diversa «procedencia». De esa manera, es perfectamente pensable que puedan darse infinidad de respuestas, de contestaciones, a una casi infinidad de situaciones «heredadas» de lenguaje.

Lo único que bajo este punto de vista debe requerírseles es que esa confrontación busque, con radicalidad, sacar a la luz las insuficiencias, que abra el código heredado en la dirección que sea, que no se limite a sacar partido del estado de cosas en el que nace. Una propuesta que no añade nada al código con el que va a ser comprendida es una propuesta que la humanidad podría haberse ahorrado. Esperamos otra cosa del arte, y esa expectativa es la que organiza racionalmente el discurso axiológico en la esfera estética. No se dice, atención, que esa expectativa sea racional: sino que esa expectativa existe, y que ella es la que justifica que todo este teatro del arte tenga algún sentido.

*

* *

En un abrir y cerrar de ojos, *in ictu oculi*, la vida se esfuma.

Toda fotografía, toda «instantánea», es testimonio preciso -o, como prefería calificarla Moholy-Nagy, «visión objetiva»- de esa fugacidad. Por decirlo con Susan Sontag en *Objetos melancólicos*, «toda fotografía es *memento mori*». De esa forma, el auge adquirido por la fotografía -o, mejor, la utilización estratégica de ese medio por parte de una serie de artistas neoconceptuales, como Richard Prince, Louise Lawler, Clegg & Guttmann o Jeff Wall, por citar sólo algunos entre los que más nos interesan- en el contexto de la reflexión reciente sobre el orden de precariedad y el carácter de simulación con que, en el espacio de la representación, se constituyen objeto y sujeto, autor y obra, es bien comprensible.

De forma particularmente significada, el trabajo de Cindy Sherman profundiza en la «visión objetiva» de esa condición volátil del sujeto, que es presentado, siempre en representación, como otredad, como puro momento en un desfile de máscaras, como sucesión de fotos fijas pertenecientes a una película cuya unidad en todo caso -cuya totalidad de sentido, en última instancia- resulta ya irrecuperable.

Retratos del sujeto -del sujeto/objeto por excelencia, si se quiere, la mujer- en su alienación, del yo en su errancia, su trayectoria creadora desafía igualmente cualquier estancamiento, en permanente fuga de sí misma. Desde las primeras pequeñas fotos en blanco y negro en que se autorretrataba -siempre como «otra»- representando escenas simuladas de clásicos del cine negro, siguiendo por las más conocidas series en que representaba situaciones ya a medio camino entre el porno y el nuevo cine de terror, hasta su más reciente serie en la que, finalmente, ya no aparece su propia figura -salvo ocasionalmente reflejada, en unas gafas, en algún fondo de cristal...- y que ya simplemente constituyen, en opinión de Donald Kuspit, un descenso a las pesadillas del inconsciente. Brutales escenas de heridas purulentas, festines vomitados, exploraciones del cuerpo degradado y enfermo, violentado... Imágenes que revocan cualquier acercamiento esteticista -aún practicable perversamente con su primer trabajo- y que nos obligan a recorrer el dolor que yace en esa figura de autoextrañamiento que la época nos hace corresponder.

Figuras de melancolía, de tristeza dulce en la certidumbre del destino efímero, en la conciencia del constituirse en el puro fragmento y en la inanidad del yo. Sea cual sea el abanico de imágenes que despliegue ante nuestros ojos, siempre nos revela la misma certeza: la falsía sobre la que toda identidad -todo deseo y su objeto, todo lenguaje y su sentido, todo proyecto y su simbólica- se asienta. Ser siempre otro: la alienación última que retrata, fatalmente, nuestro destino.

*

* *

Habitantes de otro mundo, alejado de la galaxia Gutenberg. La cantidad de información ya nunca más como función del contenido, sino como puro efecto de la extensión-intensión de las redes de difusión.

En el foco de una conciencia acategorial, ante la cámara de Andy Warhol. Ojo-inteligencia en grado cero. Estupidez cruel. Mera vigilancia de la *presencia* en el tiempo. *Sleep*, alguien durmiendo a tiempo real.

El pensamiento, como el dinero: una eficacia circulatoria en el orden, que los objetos habitan, de la representación. Allí, el pop como bofetada metafísica, profunda transformación del ser -estrategias: la serialidad, la hipermostración de la pura apariencia- en mero efecto circulatorio.

Fórmula radical del pop: la diseminación, la antiacumulación. Que el pensamiento no diga nada, que el dinero no valga nada -sino un fluir, un correr público. Ni memoria ni capital, ni valor ni significado.

*

* *

«Ser absolutamente moderno.» Único mandamiento mantenido, contra toda desidia, contra toda abolición. Performativo vacío que contiene, en su mera forma, el más irrenunciable esquema regulativo de la práctica artística -conforme a su interés heurístico, de *videncia*.

*

* *

Imperativo estético que se impone a una conciencia lúcidamente desgarrada, entre la querencia de un *au delà* y la certidumbre de que tal voluntad sólo se realiza en cuanto no cumplida, insatisfecha, condenada al permanente aplazamiento de la consecución de su objeto -nunca poseído, mero horizonte virtual.

Sed absolutamente modernos. *Il le faut*.

*

* *

Vanguardia (definiendum): Dispositivo de sucesión de paradigmas capaz de modelizar comunicativamente -mediante el establecimiento de un plano de consistencia, de una cifra de código la aparición de anomalías en el ejercicio público del intercambio de las ideas estéticas. Ámbitos complejos de flujo histórico garantes de la indeterminación parcial del sistema del arte, aseguradores de la no entropización homeostatizada de la comunicación artística.

*

* *

Mal lo tiene un país que no reconoce a sus verdaderos artistas. Mala cosa es tomar por grandísimo artista a quien sólo era un genio, un talento de la «mano»: Picasso. Peor, todavía, es creer en medianos como Miró o Gris. Pero lo que ya es imperdonable es no reconocer la grandeza del único -al menos, uno de los poquísimos- que entendió su siglo, los problemas del pensamiento de su tiempo.

Cómo no, Dalí. Aquel que gritara «Viva la neguentropía» -que una errata convirtió en el todavía más brillante *viva la negantropía*.

Larga vida.

*

* *

¿Seguir indagando *el Espíritu del Tiempo*. ¿Y por qué no, más bien y definitivamente, reconocernos de un Tiempo Sin Espíritu?

*

* *

Encuentro con Kirkeby -en Cuenca. Defensa -por su parte- encendida del artista romántico -y crítica feroz de toda idea de clausura del espacio de la representación, de toda idea de cualquier propuesta de intemporalidad.

Invitado a explicar entonces su presencia en Zeitlos y su punto de vista sobre la solución otorgada por Szeemann a la contradicción entre las concepciones romántica y «sin sujeto», Kirkeby se indigna: «Pero si Szeemann sólo piensa en el artista absolutamente heroico; desmesurado, excesivo...»

Sin duda. «Excedido.» Precisamente.

*

* *

«El jardín como metáfora en las instalaciones americanas recientes» titula Dan Cameron su texto de presentación de la exposición *El jardín salvaje* -y ello resume en bien pocas palabras las intenciones y el núcleo conceptual de la muestra.

La segunda parte de esa idea -la que se refiere al desarrollo de la práctica en América de «instalaciones», cuya genealogía reciente Cameron perfila con rigor pedagógico en su texto- está impecablemente lograda. La exposición se desarrolla como un rosario de instalaciones extremadamente sugerente y que muestra la vitalidad del «género» en la actualidad. En ese sentido, la exposición constituye un completo éxito.

En cuanto a la primera parte -la que se refiere a la idea de jardín, de paisaje- el resultado es menos definitivo, pero seguramente por la excesiva riqueza misma de la idea que Cameron ha intentado localizar, e incluso por su anticipación. Uno tiene la impresión de que es una exposición que se ha adelantado uno o dos años a su momento de apogeo y que, a causa de ello, la idea principal que la sustenta -la idea de jardín salvaje, con toda la ideología neorousseauniana de «ecología planetaria» que conlleva- no está lo suficientemente madura. Sobre todo, en algunos de los autores. No obstante, es obvio qué constituye un germen incipiente en obras como las de Barbara Bloom, Judith Barry, Meg Webster o Ann Hamilton -para mi gusto, los que mejor encarnan la «idea fuerte» de Cameron. Y que, a la postre, ellas no son sino los síntomas mayores de una tendencia larvada pero ya potente y subterráneamente extendida en el momento actual.

Una tendencia en la que, sin duda, despierta un impulso romántico en los últimos tiempos dormido bajo la insistente presión de un arte frío y demasiado centrado en el problema de la mercancía. Hay que agradecerle a Cameron el que, después de haber sido él mismo quien de manera más clara explicitó en Europa esa problemática con *El arte y su doble*, haya avanzado ahora sobre éste su reverso. Y que además haya acertado a poner en evidencia su fondo menos sensiblero, más radical y político: «*the further merits of the savage garden as a theme, however, lie in its capacity for demonstrating that ecology and democracy are really two different names for the exact same thing*», se asegura en el catálogo.

*

* *

Objeto de la crítica de arte: reconstruir los modos de la interacción comunicativa que acontece en el seno de las pequeñas/amplias comunidades cruzadas e inestables, trazar el mapa de los flujos de consenso y desacuerdo, localizar las inflexiones y los nudos en que más se pone en juego, que más se cargan de la intensidad que la forma recibe de la circulación del deseo, que más movilizan las competencias comunicativas de los agentes partícipes en cada espacio microsocial.

*

* *

¿Qué es lo *altamente* positivo -al margen de lo ineluctable- de la *nueva condición comunicativa* que afecta a la circulación pública de comunicación estética?

La incomparablemente mayor *tolerancia* del sistema, su mayor capacidad, el aumento exponencial de la competencia -en el sentido chomskiano, no menos que en el coloquial- del sistema en su conjunto. El que las nuevas redes no sólo admiten mayor calidad y definición -redes *high fidelity*, *high definition*- sino también mayores cantidades de información no sintetizada, no resumida, no reducida a secuencias lineales y sucesivas -sino tolerando la compleja simultaneidad de lo diferencial.

*

* *

Terremotto in Palazzo. La extraordinaria potencia simbólica de esas imágenes de caótica desorganización. Beuys bajo muebles que hunden sus patas en quebradizos botes de cristal, desparramándose ominosamente por los suelos. Un Beuys como asustado, representando el drama del derrumbe a su alrededor, apenas protegido por un mobiliario que es, precisamente, el instrumento de la catástrofe. Todo el *museo del terremoto* se salva sólo por esta pieza, por la belleza de su explícita significancia, por la calidad de la violencia de que nos habla, en lo que nos concierne y nos amenaza -en estos tiempos sin certidumbres.

*

* *

Paisaje de la complejidad

Lo real se entrega como paisaje neguentrópico; En todas partes, la energía inercial acumulada busca desbordarse. El desierto, como grado absoluto del evento catastrófico, como acumulación ya hipertélica de derroches, se presiente en cada mínimo rincón. El mundo

aparece tenso, por todas partes. Una antieconomía incontrolable regula la distribución de las cargas. Por todas partes, flujos eléctricos liberados, imágenes virtuales que no obedecen ya a ninguna lógica del símbolo, del deseo, del interés del sujeto. Es como estar en el ojo de una tormenta: todo lugar es sospechoso de descarga, por todas partes estalla la furia. Un estrépito imprevisible acompaña el sucederse arrítmico de las interminables fulguraciones. Más que la noche, la breve memoria de las iluminaciones escribe en el ojo la violencia de una ceguera dolorosa.

La pausa. El silencio. La repentina calma no entrega otro informe que el presentimiento de la nueva onda de precipitaciones. Lo real anegado en un régimen de discontinuidades exacerbado hasta la difuminación de todo perfil. La estructura de lo que nos rodea, nuestro propio lugar en ella, desdibujada por el exceso de detalles objetivamente significativos, cargados de potenciales, pulsados como resortes cuya descompresión nos lanzaría en trayectorias siempre arbitrarias, nunca calculables.

Paisaje de la complejidad, de las cargas sin propósito, de las desembocaduras automáticas. En cada rincón, la catástrofe mínima, la lógica particular de una microeconomía autónoma, cuya ley ciertamente no se haría más inteligible por ser contemplada a la luz de su inscripción en otros sistemas más amplios.

Disimultaneidad. Ninguna línea de orden, de lectura, de sincronización o registro en un campo roturado. Sólo el delirante crecer autónomo de cada línea en su dispersión sin memoria estable. Nos reconocemos como un lugar en el tiempo, en la historia ciega de cierto virtual big bang.

Estamos en expansión.

En su decurso, experimentamos con virtuales nuevos planos o nos anegamos en las sacudidas del paisaje del antiorden, de la neguentropía. Liberamos líneas de código, que supongan una inteligencia del mundo a costa de su merma estratégica, o añadimos meras líneas de flujo que sólo establezcan una intervención ciega, tangente, una mera *escritura*. Entre la razón esclerótica, siempre mermada y mermadora, y la negra y pura estupidez, apenas cabe aún alumbrar la figura de algún pensamiento articulado a la manera de la tierra, de la oscura materia.

Un pensamiento que, así, lograra ser como un espejo tendido en el desierto, recogiendo los fugaces ecos de lo que a cada *instante* se esfuma. Esa sería la más adecuada forma de un pensamiento del arte, de un pensamiento/arte, dijéramos.

Pero ¿acaso es preciso anotar que, sea cual sea la velocidad adquirida en su giro por el mundo, sea entonces cual sea el ritmo de dispersión y emergencia de los sistemas de signos, nuestro propio *timing* está marcado por el horizonte de nuestra propia futura desaparición? Y, lo que es aún más grave: ¿no se apunta en este recordatorio la incomponibilidad de dos escrituras, de dos órdenes de registro de lo que *sucede* -el de lo real en su rebasamiento (por los ritmos del acontecimiento), y el de nuestra *true story* (inocente, un punto banal)?

Con todo, he aquí una primera certidumbre: lo que hemos llamado el corte posmoderno no señalizaba transformación alguna en el orden del acontecimiento, sino sólo en el de su registro. Nada fundamental ha ocurrido en el orden de la acción o los objetos, nada que justifique la presunción de convulsión rotunda en el orden de las prácticas, sino sólo en el campo virtual de las construcciones estructurales que capacitaran para su aprehensión. La convulsión posmoderna no se dice de la actividad creadora, sino de la discursiva que a ella se refiere. Como tal, cuando nos referimos al *acontecimiento posmoderno* no queremos subrayar sino el reconocimiento de la insuficiencia de los modelos grandiscursivos de legitimación del valor estético.

A la luz de ese reconocimiento, las estrategias de producción y desciframiento del sentido coinciden en revelarse ciegas en su alumbramiento de direcciones, y ellas mismas producto de un incesante *trabajo* de acumulación y choque de segmentos no resolubles en síntesis posteriores, efectuado en los límites borrosos de un territorio lábil de intertextualidad, desjerarquizado por la misma y única legítima eficacia intencional de la tarea de prácticas y discursos críticos.

Lo que, por la *iluminación posmoderna*, se ha vuelto evidente es que de la práctica del diálogo -mediante la que se organizan tanto la actividad como el discurso del arte- en modo alguno podrá nunca seguirse, merced al trabajo de la forma, la resolución últimatoria o definitiva de la condición incompleta con la que lo que es nos fuera *originariamente* otorgado. De la circulación del discurso, de la libre interacción dialógica, no se sigue sino la mera continuidad de la propia escena de confrontación irresoluble, de mantenido disentimiento, a la que no puede ser consecutiva la construcción intersubjetiva de estado acabado alguno de la forma, sino sólo la perpetuación de su inacabamiento, la permanencia en la indeterminación. Toda la cuestión posmoderna se apoya sobre esa implacable certeza. La de que [Lyotard] «*el habla es puro conflicto, y la de que todo acto de enunciación se constituye en el espacio de una agonística general*».

Bajo ese punto de vista, práctica y discurso críticos son contemplados en un *paisaje de la complejidad*, en el que la producción/develación del sentido se revela refractaria a todo principio de ordenación unidimensional, diacrónica o sincrónica, basado en cualesquiera estipulaciones formales o trascendentales.

Ante ese paisaje, la alternativa se vuelve exhaustiva: o agenciarse una tierra plana, una estructura virtual en la que construir y experimentar la solidez de modelos imaginarios, o incrustarnos en los flujos del paisaje saturado del antiorden. O bien liberar líneas de código, que supongan una inteligencia regulativa, estipulativa, del mundo, o bien liberar meras líneas de flujo que supongan una pura intervención ciega, una mera *escritura*.

Entre ambas opciones, concibamos nuestra postura -desde una obligada táctica del disentimiento- como implacable máquina de guerra. Haciendo así constar:

(Manifiesto)

Que interpretar y construir el mundo son tareas ineluctablemente simultáneas, coincidentes. Lo real es *de la índole del pensamiento*, y la modulación que en el mundo traza la mano no produce otra cosa que *sentido* -esto es: efímera anotación de una dirección de superación del previo estado de indeterminación, caída provisional de dados. Acción y discurso, obra y texto, se constituyen como dispositivos simétricos de un mismo y único proceso de develación/construcción de lo real que tiene en el *trabajo de producción de la forma* su fundamento estricto. Si la palabra conforma el eco aparente de ese articularse de lo real, es la *escritura*, es decir, esa eficacia que se define como, al mismo tiempo, modelaje materializado de una pura forma y mantenida resonancia de un puro *pensamiento*, de una intensidad inclinada a la organización de una producción efectiva de lo real, es la *escritura,* insistimos, por ser constitutiva de efectiva realidad, materialidad formal inscriptora de una *diferencia,* la que fundamenta toda su efectualidad.

Si es, así, la indeterminación del mundo la que legitima una tarea -digamos la artística- de construcción de la forma como aportación, o escritura, *del sentido*, es el mantenimiento de su indeterminación neguentrópica, no barrida sino desplazada por la eficacia de la escritura, la que hace de ella una tarea interminable, inconcluible.

No siéndonos concebible ahora el imaginario de algún estado ultimatorio que resolviera la escritura del mundo como plena articulación del *sentido*, tampoco la suposición de filiaciones o aproximaciones progresivas a dicho imaginario nos resultarían creíbles. Tampoco, obvio es decirlo, ni el Progreso ni la Historia, ya como reconstrucciones retrospectivas, ya como construcciones proyectivas, del paseo orientado hacia ese ultimatorio imaginario de la Utopía.

Y, sin embargo, asumimos y reconocemos la insaciabilidad apasionada de su querencia, la imperativa vocación de su construcción -postulada por la misma articulación sistémica de los estados de cosas en su incompleción, en su tensión neguentrópica que estatuye una «dirección de reposo» proyectada como voluntad de sentido. Utopía negativa cuya vocación no es ya sueño de la razón, sino melancólica ansiedad inyectada en la conciencia insatisfecha de la indeterminación de lo actual. Y, por tanto, posición en la apertura de lo que es hacia su inabarcable virtualidad.

Desgarro del sujeto -entre su pasión de sentido, afrontada como apropiación de destino en su ausencia, y la ya ineluctable certidumbre de su irresolubilidad final- que estatuye la del arte como *tarea*, como rilkeana *misión*. Es en ella donde la legítima aspiración a una apropiación de sentido fundamenta el trabajo radical, *revolucionario*, el trabajo de liberación de los objeto construidos bajo la territorialización escisora de una sistemática general de la acumulación, y el trabajo de reapropiación de la totalidad de la propia experiencia del sujeto segregada en los modos parciales de una conciencia articulada en función de su posición en una economía general de lo social alienante, fundada en la división del trabajo.

No nos cabe entonces pensar otro imaginario regulativo capaz de valer como, si se quiere, catalizador de un imperativo categórico para todo el trabajo del arte, que uno negativo, paradojal. Y la figura de la *muerte del arte* se nos revela en ese lugar como único argumento capaz de articular la arquitectura abstracta de algún posible ordenamiento programático del campo del conocimiento y la práctica artística, como válida materialización nebulosa de un programa genérico de trabajo orientado al legítimo objetivo de apropiación no escindida de la experiencia y los objetos.

La forma con que esa virtual figura proyectiva, como negatividad dialéctica, se concreta en la actualidad de cualquier estrategia circunscrita en el entorno borroso de su programa, atraviesa el recurso paradojal a la enunciación problemática del modo de su desaparición -o si se prefiere, enunciado de forma afirmativa, el cuestionamiento de la validez del propio espacio de acontecimiento.

Dos son las formas principales en que esa enunciación estratégica es expresada en las singularidades que reconoceríamos como vanguardistas o radicales -o, en última instancia, únicos modos que consideramos legítimos de afrontar el trabajo del arte-, en tanto cuestionadoras de su propio espacio de acontecimiento. Por un lado, la adoptada por aquellas estrategias que en el camino de la abstracción esbozan, mediante el trazado autorreferencial de un bucle recursivo, la forma de la enunciación sin enunciado, la pura forma vaciada de contenido (tierra plana). Por el otro, la que adoptan aquellas que se ejercitan en el mero disentimiento, en el puro barrido de las lindes demarcadas por los modos estabilizados -en cada lugar de desarrollo en el tiempo- de territorialización de los sujetos y los objetos de su experiencia, sometiéndose a la sucesividad procesual de la insuficiencia de la forma, en una pura proposición puntual contribuyente a la mera dispersión de las líneas de trazado efímero del sentido, desde la negación puntual de los paradigmas estabilizados en la actualidad sincrónica en que se efectúan (tierra saturada).

Sólo el *trabajo del arte* que se configura bajo la forma abstracta perfilada en estas dos figuras generales del programa vanguardista nos parece (auto)otorgarse carta de validez,

fundamento de legitimidad -y, al mismo tiempo, de valor, siéndonos ininteligible cualquier otra apelación de valor estético. Valor estético y radicalidad -en el referido sentido de autocuestionamiento, de enunciación paradojal del modo de la propia desaparición- se nos antojan así correlativos e inseparables, y ambos asentados en la confrontación denegatoria de lo actual desde su condición escindida, alienada, cuyo desarrollo en el curso del tiempo entendemos, en última instancia, como decurso efectivo de una tradición -la de la vanguardia- de ya larga trayectoria.

¡Que, por siempre, continúe interminable! ¡Larga vida a la vanguardia!

*
* *

¿En qué sentido proponemos que la *teoría de catástrofes* podría aplicarse al análisis del acontecimiento artístico contemporáneo? Básicamente, en cuanto nos encontramos éste regulado por el principio de la anomalía, de la discontinuidad; en cuanto entendemos lo artístico como, estrictamente, topología de acontecimientos siempre imprevistos.

Es sabido que el campo propio de aplicación de la *teoría* es precisamente el análisis del comportamiento inestable de sistemas de potenciales regulares, la aparición de discontinuidades en el rendimiento de máquinas de bases estructurales estables. Inasequible a toda analítica determinista centrada en el hallazgo de puras regularidades, la forma de lo artístico se revela en cambio dócil a una analítica dulce que se fija, antes que nada, en los aspectos cualitativos, y que tiene por objeto precisamente la consideración de comportamientos impredecibles, respuesta a una mecánica inercial en un orden de multiestabilidad. El mismo ensanchamiento de los circuitos de la comunicación estética requiere, en tanto comporta la mantenida simultaneidad de cadenas lingüísticas inconmensurables, dispositivos analíticos capaces de afrontar órdenes de multidimensionalidad. Así, la delirante roturación de un espacio como el artístico contemporáneo, prácticamente tejido de fronteras diferenciales, no admite aproximaciones con pretensiones de totalizar u homologar el campo, sino esquemas de figuras capaces de la percepción de, precisamente, los cortes, las fallas, las anomalías que regulan en el accidente, en la transgresión, un campo para el que la ley -incluso la norma- se revela impotente.

Lejos de seguir siendo aplicables los viejos modelos conectivos y sintéticos, herederos del *darwinismo lingüístico*, de acumulación homeostática de los lenguajes, parece el momento de los modelos disyuntivos, de las analíticas del accidente.

El propio artista empieza a ser comprensible como un comunicador de códigos fraudulentos, desajustados, anexactos -respecto a la competencia de su receptor. Y así, la historia de los movimientos artísticos empieza a dejar de ser la acumulativa de un amontonamiento dialéctico -que procediera por síntesis sucesivas- para convertirse en otra de extravíos, de derivas inesperadas, de desvíos multidireccionales, de saltos y discontinuidades.

En el comportamiento, dicho de otra forma, de una complejísima *máquina de catástrofes*.

*

* *

Espléndido anuncio televisivo -de, precisamente, televisores: «LAS VERDADERAS OBRAS DE ARTE MODERNO YA NO ESTÁN EN LOS MUSEOS; AL MENOS, LAS QUE MÁS SE VEN.»

Pues ¿acaso en efecto no se han convertido los museos en *invisibilizadores* de las obras? ¿O no querrían decir tanto -o nos querrían engañar con otra mentira- los creativos publicitarios?

*

* *

Espacio y Tiempo, como puros efectos de otra dimensión que ha alcanzado prelación: la velocidad. Toda percepción -y por ende, toda construcción- de lo real sometida a una nueva regla mayor: la de la hipervelocidad de su acontecer. Todos los signos del Tiempo -todo empalagoso *zeitgeist*- se han diluido en meros Signos de la Velocidad. Pensar los años ochenta no ofrece ya sólo la dificultad característica de todo intento de *pensar el presente*, sino la añadida de apresar una estela fugaz, lo efímero que ya dejó de ser e interesar.

La información ya viaja a la velocidad lumínica: desde entonces, el tiempo -el Tiempo de las Luces- se ha congelado, en un ralentí implacable, en el que todo lugar del espacio vive su hiperconexión ubicua a todo otro. He aquí la noche de las luces, al ralentí estático. He aquí un universo roto y desperdigándose, sin memoria ya ni de su origen, sin otro destino que la pura neguentropía, que el inexplicado empeño en el constante aumento de la complejidad, de la información.

Efectiva conquista de la -imaginada por Valéry- ubicuidad, explosión de esa presencia en todas partes del flujo de la comunicación artística. Un torbellino, un *mäelstrom* envolvente en el que se sucede el agonístico entrechoque de los lenguajes, moderna babel de *jacuzzy*. *El arte es el masaje*.

*

* *

Fin del fetichismo social de la obra de arte.

Si en algún lugar ésta todavía conserva su aura, no es arraigado en su *hardware*, sino exclusivamente en su intangible rendimiento de *información pura*, en su *software*.

Evidencia -este *desplazamiento* de la sede donde acontece el proceso de fetichización- que el mercado pretende inútilmente ignorar, hasta negar, como si pudiera de alguna forma enmascarar el delirante descentramiento operado cuando el régimen social de lo estético ha accedido a ser redefinido en el orden del simulacro.

*

*   *

New York, Times Square, la plaza de los tiempos. El enorme luminoso repite incesantemente un mensaje de Jenny Holzer: ABUSE OF POWER COMES AS NO SURPRISE. A su alrededor, los tráficos habituales, a la velocidad de siempre: personas, coches, mercancías, dinero, signos... Ninguna incidencia, ninguna sorpresa.

Pero esta falta de incidencia del mensaje es, precisamente, la que eleva la potencia de su significancia. No sólo el abuso del poder: tampoco su advertencia origina sorpresa. Significación.

Lo político, convertido en puro ruido.

¿Cabe acaso pensar mejor forma de enunciarlo?

Tal vez, la de Zinoviev: «La verdad es pura excepción. La vida de nuestras sociedades está hoy totalmente constituida por puras simulaciones de la verdad.»

*

*   *

Acierto de Paul Virilio: relacionar con las nuevas *velocidades* el nuevo estatuto de lo político -y de todo lo social, en última instancia.

En cambio, su pequeño *error*: pensar que la más importante de esas velocidades pueda ser, aunque sólo sea potencialmente, la del *misil*. La que estatuye una nueva condición política de lo social es, mucho más, la de los discursos, la de la información que la recorre y organiza.

Como relámpago fulgurante.

*

*   *

Desasosegada memoria de Joy Division, el mejor grupo musical de los años ochenta. Recuerdo frío de su experimento: En el gozo, el amor roza a la muerte con dedos matemáticos, meticulosos. Si el amor -Love will tear us apart - llegara a ser verdadero, nos destrozaría.

Sabido lo cual, ¿por qué no recorrer la posibilidad en el límite de verosimilitud? -o, mejor, ¿cómo no hacerlo? Éxtasis simulado que se *realiza* en la muerte, *en silencio*, del último Fausto/Werther, Ian Curtis.

¿Cómo no naufragar en el culto solemne de ese último teatro de la crueldad que acertó a poner en escena la exigencia imperiosa e ineluctable de belleza absoluta, convulsiva, insoportable? y si no, el absoluto desprecio por lo que a ella no alcance ...

*

* *

Si todo comienzo de la representación remite a alguna *pérdida de objeto*, ¿cómo no entender el contemporáneo ascenso del simulacionismo en la proximidad de alguna muerte -¿la de *lo moderno*?-, en la melancolía doliente de alguna pérdida?

*

* *

Lo fundamental de la melancolía: no tanto la pérdida de objeto y el comienzo de la *representación*. Sino la revelación de la inconsistencia del fantasma, el descubrimiento de la reducción de todo el teatro de la forma a la pura apariencia, al puro espejismo contingente.

La melancolía, así, no ya como un estado valetudinario, sino como un verdadero régimen del pensamiento, una velocidad, una completa *economía de la representación*. Una redefinición completa de los modos de la relación del sujeto con lo que es, en que se cumple una conciencia desplazada de todo lo real hacia el reino de la pura simulación, de la mera apariencia.

Y ahí se abre la puerta del impresionante gran teatro barroco del mundo: todo es *un puro ver y ser visto*, espejo e ilusionismo, indistinguibilidad de lo real y la ilusión, del sueño y lo diurno. Si algo es imprescindible teorizar para entender nuestro presente es precisamente ese teatro, a la sorprendente luz banal que lo pop le ha encendido.

*

* *

Decirlo con Klossowski/Nietzsche: «*No hay individuo, no hay identidad ni ésta tiene historia; tan sólo hay altos y bajos de intensidad.*»

Es preciso tomar partido por cualquier plan de intervención crítica que conserve alguna credibilidad contra la economía general -llámesele ontoteología, o metafísica occidental, simplemente- que se agencia esa realidad puramente dinámica del pensamiento y lo que es y lo organiza en estructuras estabilizadas, logocéntricas. Es preciso, en ese sentido, hacerse secreto cómplice del programa deconstructivo, revisar toda la topología que articula cualquier

consumo público de información, regresar a la eficacia arqueológica de la escritura, liberando cortes imprevistos que alumbren relaciones sorprendentes en el orden del acontecimiento.

Es preciso tomar partido por la escritura. (¿Acaso hablo, indirectamente, de Jenny Hozer?)

Sopesar su eficacia, como se calcularía milimétricamente en el pensamiento el poder y la morfología de un arma con la que se fuera a defender la propia vida.

Con la que se va a defender lo único que dignamente se puede llamar así...

*

* *

Paráfrasis del lacaniano *lo real es lo que vuelve*: «Lo original es lo que retorna.»

Bien entendido que su retorno es *deriva*, retorno de lo *diferente*. ¿Cómo es posible que se haya tomado la apropiacionista por una aventura de la *repetición*, siéndolo precisamente de la diferencia -en la re/presentación?

¿No se intuye la grandeza de esos artistas en el silencio con que soportan que su obra no sea -no pueda ser-, a pesar -o, tal vez, precisamente por ello- de la ingente aportación de texto iluminador, entendida como tal *episodio de la diferencia?*

*

* *

El ínclito Ramón Trecet, en Radio 3, presentando uno de los temas («Hansel y Gretel») del último disco de Laurie Anderson, *Strange Angels*:

«*Está dedicado al pensador americano [sic] Walter Benjamin, y cuenta una conversación entre una camarera de cócteles berlinesa y su chico, actor secundario en una película de Fassbinder. Os traduzco parte de su letra*:

"*Ella le dice:*

¿Qué es la Historia?

Y él responde: La Historia es un ángel arrastrado de espaldas hacia el futuro

El responde: La Historia es un cúmulo de ruinas

Y el ángel se esfuerza por volver y recolocar

todo

Por reparar todo lo que ha quedado roto

Pero un huracán sopla desde el Paraíso

Y ese huracán arrastra al ángel

de espaldas hacia el futuro

Y ese huracán, ese huracán, se llama Progreso."»

Extraño ángel: cuyo brillo fulgura, entre las ondas, con la forma debilitada -enfriada- de aura que, antes de este penúltimo retorno, pronosticaba -¿a esa inclemencia llamamos progreso?- el que fuera un ángel nuevo.

Y hoy, primeros días de los últimos del siglo -*de la humanidad, aún*-, supondremos que Hansel y Gretel han bailado en lo alto de un muro derrumbado.

Y hasta Walter, el *amigo americano*, habría adquirido uno de sus famosos fragmentos para nunca olvidar que el Paraíso desde el que el huracán sopla y derrumba pertenece al reino donde toda prognosis es impracticable -pues nuestros ángeles, verdaderamente extraños, se empeñan todavía en volar de espaldas.

*

* *

¿Por dónde avanza el *fin de la Historia* que apasiona, a partir de Fukuyama, a tantos intelectuales antes resistentes a cualquier pronunciamiento posthistoricista?

Por una sola dirección -de ahí su sorprendente y entusiasta adhesión. El *fin de la historia* de Fukuyama es, precisamente, *calle de dirección única*, historicista: es precisamente cumplimiento de Historia, antes que nada, es éxito o triunfo -superación, se dice- de la disciplina experta en (el reduccionismo unidimensional de) las contradicciones del espacio (social) de lo humano. Hegelianismo, para entendernos.

Y eso es lo que nos repugna, lo que nos resulta rotundamente inaceptable. Hablábamos de posthistoria precisamente para indicar el fin de *una*, o para anunciar el comienzo de múltiples, el arranque de una dispersión direccional. Y la posición de Fukuyama -y por ello se le adhieren los progres de toda la vida- es rotundamente reduccionista, unidimensional: no dudan en aceptar que se acabó la Historia cuando ello significa clausura, pertinencia de un solo eje de confrontación, de *conflicto* -aun cuando sea para señalar, precisamente, su *irresolubilidad*.

Todo lo contrario, de lo que se debería tratar al cantar el fin de la Historia es de la multiplicación y diseminación de las escenas del conflicto, del comienzo de la infinidad de las *historietas*.

Pero parecería que esa forma de *literatura menor* nunca interesará a quienes sólo están preocupados por su suerte como narradores (frustrados) de Grandes Relatos.

Y lo que Fukuyama hace es reconstruir(les) uno: aunque sea el de su hundimiento, el de su *final*. De ahí que los sacerdotes de la religión histórica se hayan apresurado a reconocer en su profecía algo que les interesa: una nueva ración *de lo mismo*.

Una vez más, *es preciso que algo cambie para que todo siga igual*.

Y era preciso reapropiarse el relato del Fin de la Historia para que los Grandes Relatos recuperaran su terreno perdido, su dominio.

Y con Fukuyama la Historia no es que se haya acabado. Sino que ha cerrado filas. ¿Nos entendemos?

*

* *

Quien, probablemente, sí ha puesto un certero dedo en la llaga ha sido Sloterdijk, al certificar que ya «nada queda por desenmascarar»...

Y no -tal vez al contrario- porque ya todas las máscaras hayan caído, sino porque se *sabe* (ahí el cinismo) ciertamente lo que hay debajo de cada una de ellas -de cada una, siempre, otra.

Sólo que esa certeza, en realidad, no debería conducir a la suspensión del trabajo *desenmascarador* -a dar por verdadero o válido lo que hay, lo que aparece, lo que se *simula*.

Sino, al contrario, a su mantenimiento perpetuo, infatigable, interminable. Al cual, precisamente -en ese extremo el más alejado pensable del *cinismo* que el *nihilismo* positivo representa- debería siempre servir la *máscara*, la simulación: al hacer subir a la evidencia la falsía de todo lo aparente -al poner en juego la celebrada nietzscheana más alta *potencia de lo falso*.

Y tal es el problema: que uno se pregunta dónde queda ese llamamiento perentorio e incendiario a la rebelión contra el asentamiento repugnante de una razón *cínica* entre nosotros en el trabajo de Sloterdijk.

¿Tal vez subterráneo, tal vez *enmascarado*?

*

* *

Acompaño a Kaspar Konig a recorrer las salas -todavía en ruinas, antes de la restauración- del Reina Sofía. Apenas puede disimular su disgusto profundo, la casi repugnancia que el lugar le produce.

Tras toda una jornada paseándole e informándole de los proyectos de exposiciones del Centro, conseguimos un pase para la actuación en directo de John Cale en la Edad de Oro.

Siguiéndola enfebrecido, no puede dejar escapar un comentario -verdaderamente poco correcto para con sus anfitriones-: «Por fin algo en este día que tiene que ver con el arte.»

«Por fin, coincido.»

*

* *

Cinco meses antes de la que debía ser su inauguración oficial, acompaño a Harald Szeemann en su primera visita al Palacio de Velázquez, en que había de exponerse la muestra de Cy Twombly que él comisariaba. Por entonces, el palacio estaba totalmente vacío, y

estuvimos paseando primero por los alrededores -era la primera vez que un *curator* me pedía mostrarle antes que nada el parque, los paseos de acceso, los kioscos, el lago, todo- y luego por el interior desnudo del palacio durante casi cinco horas.

A partir de la segunda, y ya en silencio total, empezó a geometrizar poco a poco sus recorridos, contando los pasos y realizando giros bruscos de noventa grados cada tanto.

Mentalmente, iba panel ando el espacio y, al mismo tiempo, disponiendo cada una de las pinturas de Twombly que deseaba mostrar.

En cada lugar consideraba la luz, la forma de desembocar del espectador, la distancia del primer vistazo y la forma de aproximación que le llevaría hasta el cuadro, e incluso el entorno que en percepción distraída contextualizaría cada visión.

Hicimos múltiples recorridos, hasta que en un momento dado, tuvo toda la exposición dispuesta -idealmente.

Entonces, recorrimos, entrando desde el exterior, la exposición completa -el palacio estaba todavía totalmente vacío, por supuesto- contemplando imaginariamente cada pintura -había cerca del centenar- y rodeando cada panel.

El resultado pareció complacerle y, por fin, salimos del palacio, sentándonos un buen rato en las escaleras.

Sumamente preocupado por algo que no quiso decirme, volvimos a entrar, pero esta vez para recorrer todos los espacios traseros, los almacenes, las entradas de carga, las azoteas.

En la puerta más grande de todas las que encontramos estuvimos haciendo mediciones diversas, comprobando la factura de dinteles, suelo, etc. Su mayor preocupación, con todo, parecía ser la medida de la diagonal de la puerta.

Apuntó esa medida -fue el único dato que escribió en su agenda- y salimos finalmente. «La diagonal mayor de la puerta mayor constituye el límite máximo de la capacidad física de un museo», me explicó.

Un mes después, recibí un dossier completo con la relación completa de las pinturas, cada una dispuesta sobre el plano exactamente en el lugar que de hecho finalmente llegó a ocupar.

Junto a todo ello, una petición enigmática y urgente: debía volver al Palacio y medir una vez más la diagonal de la puerta mayor y «el ancho de su cerco de madera» y enviarle a su retiro en los lagos del Ticino el dato por courrier.

Lo hice, por supuesto, inmediatamente, y después comprendí el problema. Sobre el muro principal del fondo, había dispuesto la colocación de una pintura, que seguramente recordarán quienes pudieran ver aquella exposición, de 6,40 m por 4,05.

La diagonal de la puerta, por su parte, medía apenas 4 m. De manera que la pintura desplegada prácticamente no cabía por la puerta.

Le llamé para expresarle mi preocupación, pero me aseguró que el problema estaba ya resuelto, sin explicarme más.

Sólo el día en que la obra llegó al Palacio tuve ocasión de conocer la solución. La obra en cuestión quedó la última en el camión y una vez descargado todo el resto, el propio Szeemann bajó una sierra del camión y serró, siguiendo un dibujo que traía y midiendo las distancias a las esquinas, tres ángulos en la puerta de carga, próximos a la diagonal.

Se bajó entonces la caja que traía el cuadro y entre diez personas conseguimos pasarla ajustadísimamente y sólo gracias a las esquinitas cortadas.

La caja medía 5,10 m por 4 m, por 50 cm. Dentro venía la pintura plegada por la mitad, con un rodillo de felpa en el centro -que era el que ensanchaba la caja hasta los 50 cm- para que no se le marcara el pliegue.

Precisamente esos 50 cm, que eran los que habían forzado el corte de los ángulos en el cerco, eran los que habían preservado a la obra de sufrir daño.

Y es preciso tener en cuenta que la obra era tremendamente delicada, pues sus garabatos sobre el óleo del fondo eran de tiza que no estaba fijada de ninguna manera.

Comprendí entonces también por qué la solución de enrollar la pintura no hubiera sido viable y debió venir montada sobre un bastidor «de viaje».

Todo el montaje de la exposición discurrió con pareja precisión, dando la impresión de que todo se componía ordenadamente con todo, de que no había ya accidentes o variables significativas que no hubieran sido controladas, consideradas.

De alguna manera, la experiencia estética que al espectador la exposición finalmente ofrecía respondía con precisión milimétrica a algo que su *curator* conocía, buscaba y había decidido meses antes, como participando de la naturaleza del hecho de conciencia que luego, en efecto, llegaba a tener lugar.

Todo ello, sin duda, contribuyó a que aquélla haya sido la mejor exposición que nunca ha podido verse en nuestro país. De participar en su organización y montaje pude extraer además una enseñanza que resumiría en los siguientes términos:

«Entre la obra de arte y el museo se produce, necesariamente, una tensión mutua, por la que uno a otro han de hacerse una violencia medida cuyo resultado se despliega en términos de ampliación de la experiencia estética. Toda obra de arte verdadera ha de exceder, romper y ampliar -y es evidente que la calidad física de esa ruptura de límites es una pura metáfora de su valor conceptual, abstracto- los límites de la capacidad del museo. Corresponde al responsable del museo tomar siempre partido por la obra, impidiendo que el museo efectúe sobre ella la violencia que espontáneamente realizaría (que en el caso de la pintura de Twombly habría sufrido incluso físicamente), y apoyando y regulando la violencia que ésta efectúa contra el museo, haciéndolo desde la comprensión partícipe del universo espiritual en que la obra despliega sus potencias, para facilitar la puesta en evidencia que las haga accesibles.

»Una buena política museística será pues aquella que sepa anteponer los intereses del arte contra los de la propia institución, e intuir tanto el universo de calidades de la obra en el despliegue histórico -precisamente donde éstas aún no han sido puestas a la luz- como la forma de hacerlo en beneficio de su época y sus contemporáneos.»

*

* *

El Museo como Antimuseo

(10 Propuestas para una nueva política museística)

1. La historia es una mentira piadosa que el museo actual no debe contribuir a sostener. Jamás un museo actual debe proceder según criterios historiográficos. No hay una historia por reconstruir: todo el pasado pertenece por igual a una memoria magmática en la que cualquier pretensión de trazar caminos seguros o genealogías unidireccionales sólo da lugar a un conocimiento falseado, originando una devaluación del auténtico potencial generativo y significante, de ese fondo de memoria involuntaria que lo pasado constituye.

Corolario: Jamás un museo actual debe consentir una dirección historicista.

2. Cualquier circunscripción regionalista de las formas de la cultura o el arte es una mentira piadosa, por no decir una indefendible y patética expropiación de la realidad de lo cultural y su instrumentación para finalidades heterónomas e incompatibles. No hay culturas nacionalistas o locales por construir o reconstruir: el fondo de que se nutre la verdad de la experiencia artística no conoce fronteras o diferenciales ubicables en entornos lingüísticos estancos. Jamás un museo actual debe fundamentar su actividad en criterios de estanqueidad cultural.

3. Jamás un museo debe consentir una dirección política. Cualquier sumisión de la actuación del museo a los intereses de la institución política supone perjuicio y rarefacción del interés elucidatorio de la verdad de la experiencia artística que al museo actual corresponde como única finalidad propia y es, por tanto, incompatible con su desarrollo.

Corolario: No es concebible un museo actual que realice una tarea de interés si su dirección no disfruta de plena autonomía respecto a la institución política.

Corolario segundo: Vale como síntoma de la falta de precisión en la tarea propia del museo actual la presencia sistemática en él del político. Dondequiera que un acto es presidido por un político, se hace evidente su falta de verdad desde el punto de vista de la que sería, auténtica función del museo.

4. Las técnicas, los géneros y la especificidad disciplinar de los campos creadores son mentiras piadosas que un museo actual no debe contribuir a sostener, ni siquiera por razón de su estructuración departamental. El hecho creativo se da a partir de la contaminación mutua de todos los campos, géneros y técnicas de producción lingüística, y es preciso que el museo actual, lejos de levantar divisiones clasificatorias cualesquiera, explore y potencie esa fricción en las fronteras.

Corolario: Jamás un museo actual debe consentir una dirección de formación especializada, ni una estructuración por especialidades.

5. El museo actual debe prescindir de patronatos. Otorgar cualquier capacidad decisoria a personas que tienen su relación cognoscitiva con el arte antes en función de su vínculo con las esferas del dinero o el poder que con el de las ideas estéticas redunda en perjuicio del desarrollo de la que debe ser auténtica función del museo: la elucidación del contenido de verdad de la obra de arte, la exposición de la forma constelación en la que ésta cobra sentido y potencia de afección.

6. La esfera del mercado de las obras de arte se superpone a la de su contenido de verdad, extendiéndose como un velo que trastorna y mediatiza su experiencia, por lo que si se persigue elucidar su contenido de verdad, se hace preciso excluir escrupulosamente de la gestión del museo actual cualquier lazo con intereses de mercado, ya sea éste el de coleccionistas privados, ya el de comerciantes de mercancía artística.

Corolario: No puede consentirse que personas vinculadas al coleccionismo, y mucho menos al comercio con obras de arte, posean alguna relación con órganos decisorios en la gestión de museos.

7. La actualidad es una mentira piadosa que el museo no debe contribuir a sostener. La supuesta verdad de lo actual sólo se sostiene como correlato de la de lo histórico, de cuyo despliegue se pretende culminación validada y validatoria. Lejos de ello, es preciso rescatar una percepción ahistoricista que afronte actualidad y pasado como lugares tensionales de una misma e inestable flotación ondulatoria irradiadora de significancias y potenciales de afección al sujeto que se pone en relación dialéctica con ella.

8. La prensa es un instrumento de organización de consenso y cohesión de masas, eficaz por tanto sólo para objetivos diversos al interés cognoscitivo y experiencial que debe orientar la actividad del museo. Esta debe aspirara la inducción del disentimiento respecto a cualquier lugar común de supuesta verdad difundido, en su dinámica espontánea de convocatoria al consenso, por los media. El museo debe por tanto ejercer sistemática resistencia a los media, en los que nunca puede ser expuesto el contenido de verdad de las obras -ni por tanto el de su actividad.

Corolario: Jamás debe admitirse la vinculación de personas relacionadas con el mundo del arte a través de la prensa a órganos decisorios de la gestión del museo.

9. Jamás el interés difusor del conocimiento artístico debe anteponerse a la calidad con que éste debe producirse. El museo actual no debe ser concebido para las masas, sino para inducir formas intensivas de experiencia en colectivos interesados, sea cual sea su alcance numérico. La masa es una ficción inoperante en el orden de lo cultural -o, dicho de otra manera, un dispositivo de control político gestionado precisamente a través de la instrumentación cultural a que es sometida.

Corolario: Carece de sentido hoy el «gran museo», inductor del baudrillardiano *efecto beaubourg*, si no es concebido como puro contenedor de pequeños museos, como sistema planetario de actuaciones dispersas.

10. A partir de una concepción globalizada de la esfera de lo cultural, tanto espacial como temporalmente, la actuación del museo debe concebirse como estructura de retícula expandida, y satelizada a su vez en entornos reticulares más amplios, en cuyas partes lo extremo busque la confrontación con lo extremo como estrategia de puesta en evidencia crítica del contenido de significancia de la obra en sus articulaciones con todo lo otro, con todo aquello que compone la figura inestable de constelaciones versátiles, por cuyo trazado al museo le corresponde vagar, nunca fijar.

Resumiendo: El museo actual habría de ser concebido como antimuseo. Ha de explorar y trasponer continuamente sus límites, para, sobre ellos, organizar su trabajo elucidatorio, el *trabajo espiritual temporero* que constituye, por excelencia, su tarea propia.

*

* *

Conociéndola ya en profundidad -bíblica, desde luego- Koons se casa finalmente con la Staller, llevando su Cinismo kitsch hasta más allá del límite de la obra -hasta llegar a su propia vida íntima (si a eso que tiene con ella puede llamársele así).

Al final, va a empezar a resultar convincente como creador «postcínico». Por ejemplo, nunca se había hecho tan cierto el dicho: «en el pecado, lleva la penitencia» -y no parece que esa corona de crucificado le cumpla a un «*happy-happy*».

*

* *

En *El contrato del dibujante*:

Mrs. Herbert: -En vuestros dibujos, los objetos revelan la trama de un complot ...

Mr. Neville: -Pero señora, los objetos son sin duda inocentes.

Mrs. Herbert: -Lo serían, tal vez, tomados de uno en uno. Pero nunca en su relación recíproca.

He aquí la esencia monadológica, leibniziana, del dinamismo neobarroco que Greenaway desarrolla. No la verdad, pero sí la trama del enigma, el secreto articulador del argumento, es puesto en escena merced a tal estrategia de la representación. En cada rincón habita -plegado- el eco de la relación de todo con todo. Quizás la función del arte no sea otra que la de poner en acto esta cohabitación de todo con todo, sin buscar culpables, sin pretender redenciones...

*

* *

Ninguna representación del futuro podría hoy resultar plausible -fuera del ámbito de la ficción pura. Y no sólo por la pérdida de arrogancia de los discursos de saber -tras el cúmulo de fracasos que ha saludado a cada uno de sus intentos prospectivos. Sino, y sobre todo, por la saturación del imaginario colectivo a que toda la icónica-ficción proveedora de representaciones hipotéticas ha dado curso.

Vista la serie de los anuncios de UNITED COLORS OF BENETTON, qué representación bien pensante de un nuevo cosmopolitismo no etnocéntrico cabe. Vista *Blade Runner*, qué imagen de un futuro complejo podrían trazar la historia o alguna ciencia prospectiva.

Pálidas, necesariamente, resultan sus previsiones: «En no sé qué año, se habrá desarrollado una nueva industria biofarmacológica; para no sé cuándo, una nueva generación informática...»

¿Acaso no resulta todo ello penosamente obsoleto ya? ¿Acaso el imaginario de nuestro presente no está saturado ya con mucho más de lo que toda esa modesta audacia de la ciencia se atreve a proponer... -para, además, tener la certeza de fallar?

*

* *

Participo, con David Ross, Dan Cameron y David Joselit en un seminario sobre arte español en el ICA de Boston. Apenas pueden dar crédito a mi intervención, centrada en presentar la incidencia de la reflexión del estructuralismo francés en los años setenta sobre la «pintura-pintura» española, el grupo Trama, la figuración post-gordillista y la «abstracción pulsional».

«Pero si esos mismos autores son los que aquí están siendo utilizados para avalar las posiciones posmodernistas de gente como Halley, Levine, Koons, Lawson..., me advierte Dan.

Sin duda. Pero la penetración del pensamiento francés alcanza a la escena norteamericana diez años después, desligada ya de su significación política por relación al 68 y, encima, desordenada. Epígonos -como Baudrillard o Virilio- llegan antes que los autores de primera mano -como Deleuze, Foucault, Lacan o Derrida (filtrado para colmo por Yale). Así, la confusión propicia lecturas imprevisibles -como la que se hace de *El sistema de los objetos*, de Baudrillard, traducido sólo en 1985.

En modo alguno trato de defender como más válida la lectura que los artistas españoles de los setenta hicieron del estructuralismo -lectura que se filtró a través de los *telquelianos* y *Peinture*, ciertamente, pero sí pretendo poner en evidencia cómo producciones contiguas pueden dar lugar a resultados absolutamente divergentes.

Lo lamentable es, sostengo, que la recepción que la nueva generación española está haciendo de ese pensamiento se venga produciendo de oídas de su incidencia en el panorama americano, incapaz de usufructuar la herencia -perdida, desvanecida de la investigación de la que, entre nosotros, la precedió.

Pero tampoco hay para sorprenderse. Al fin y al cabo, esta desarticulación generacional de la investigación parece nuestro más endémico mal.

*

* *

Totalmente desapercibida la exposición de Dan Graham en el Centro Reina Sofía. Nos encontramos en la inauguración, solos con él, apenas veinte personas (incluso contando a los «políticos»). Pese a que la exposición -y el catálogo, y el esfuerzo de presentación de la obra de Graham- es magnífica, su incidencia es nula. y de ello es, seguramente, culpable el propio Centro, que desarrolla su vida institucional y política en la más flagrante distancia a la realidad de la comunidad artística viva de la ciudad, a la que mantiene apartada, como si estuviera afectada de algún virus.

Habrá de pasar tiempo -y seguramente llegará de segunda mano, a través de su influencia en el grupo de Vancouver, por ejemplo- antes de que en este país se conozca y reconozca la trascendencia de la obra de Graham como bisagra entre los planteamientos conceptualistas clásicos de los setenta y las nuevas investigaciones neoconceptuales.

La superación de la diferencia entre la obra y la documentación que decide su registro y memoria pública no será la menor, y ello en los tres medios en que su incidencia ha sido

decisiva. A saber: en cuanto al soporte de la revista especializada abordado como lugar directo de producción, en cuanto a la tecnología videotelevisiva como instrumento efectivo no ya de mero registro, sino de actuación, de *performance*; y en cuanto al mismo lugar «arquitectónico» en que se desarrolla la representación: puesto él mismo en escena merced a la introducción de dispositivos de reflexión y transparencia.

Seguramente, la incidencia de su investigación sobre pabellones y el uso en ellos de dispositivos de multiplicación de los espacios de la representación (espejos de doble función, vídeo-monitores...) será, en el contexto de desarrollo de una problemática neobarroca de los lenguajes creadores, enorme.

Pero pasará tiempo antes de que se llegue a sentir, ni siquiera, la nostalgia de haber estado de hecho dentro de alguno de sus cubos rotados, de sus pabellones, frente a la maqueta de su casa suburbana...

Ojos que no ven...

*
* *

Münster, 1987, la exposición *Skulptur Project* organizada por Kasper Konig. La intervención más enigmática -es preciso retener que fue realizada como proyecto escultórico en espacios públicos- es, sin duda, el *Clinamen de Freud*, de Rodney Graham.

La pieza forma parte de un proyecto de investigación centrado en el estudio del que el propio Freud llamó su «sueño botánico» y en el análisis que de él hizo en *La interpretación de los sueños*. El mismo Freud relata así su sueño:

«*Había escrito una monografía sobre cierta planta. Tenía el libro delante de mi, abierto por una imagen coloreada. En cada ejemplar del libro había un especimen de la planta aplastada entre las páginas como en un herbárium.*»

En un texto incluido en el catálogo, Graham señala cómo Freud analiza su propio sueño en el capítulo 5 de *La interpretación*..., describiendo el acontecimiento inductor del sueño: su hallazgo en el escaparate de una librería, un par de días antes, de una monografía titulada *Die Gattung Cyclamen* (La especie *Cyclamen*). Según Freud:

«*Vi en el escaparate de una librería una monografía cuyo título me llamó la atención, pero cuyo tema no me interesaba, por lo que no pensé que se hubiera quedado fijada en mi recuerdo.*» Sin embargo, el ciclamen -analiza Freud- era la flor favorita (*Lieblingsblume*) de su mujer: y él se reprochaba llevársela tan pocas veces, «complacerla tan pocas veces» señala literalmente Freud. Asimismo debió recordar -según él mismo indica- su «hobby» (*Liebhaberei*); al que dedicó su propia «monografía botánica», su librito sobre la cocaína. Y, de hecho -añade Freud-, él se encontraba en esos momentos redactando su gran monografía -*La interpretación*... misma- y reconocía enfrentarse a una serie de grandes dificultades teóricas. En vista de ello, recupera otra asociación: recordaba que ese mismo día había recibido una carta en que Fliess le contaba una especie de sueño diurno: «*Me veo ante tu libro, pasando sus páginas.*»

«El propio Freud -nos dice Graham-, para quien el completar su obra en ese momento resultaba algo todavía difícil de imaginar, se quedó envidiando el poder de visualización de su

amigo: "¡*Cuándo yo mismo podré verlo delante de mí*!", le escribió a Fliess.»Todo ese conjunto de asociaciones entre significantes retenidos en el inconsciente fue, según Freud, el inductor, mediatizado por el trabajo onírico, de su sueño.

Graham materializó su obra mediante la disposición en los escaparates de las librerías de Münster de 24 réplicas exactas, en blanco, del libro visto por Freud -*Die Gattung Cyclamen*- y supuesto origen tanto del sueño como de sus lecturas posteriores realizadas por Freud -en *La interpretación...* y el propio Graham.

En un conocido y hermoso ensayo -uno de los apéndices de *Lógica del Sentido*- sobre Lucrecio, Gilles Deleuze analizaba la función de la noción de *clinamen* en la filosofía postaristotélica, localizando su eficacia en relación tanto con una teoría del movimiento como con una peculiar economía de la representación, al dar cabida a un especialísimo *género* de ideas/acción, de ideas/ movimiento.

Me atrevería a sostener que es una parecida intención de liberar la movilidad, la circulación misma del significante -no atenazado en la rigidez del concepto, es decir, no fijado en su significancia- la que lleva a Rodney Graham a interesarse por el modelo freudiano de dinamismo psíquico sobre las superficies del significante en un juego de deslizamientos, de *clinamen* del sentido, basado en procesos económicos de condensación y desplazamiento.

Esos procesos, el *clinamen* de Freud que Graham invoca, son precisamente aquellos que dan cuenta de la espontaneidad productiva que conduce desde -por ejemplo- *Lieblingsblume* hasta *Liebhaberei*, o desde una *monografía* a otra, o desde el *Die Gattung Cyclamen* hasta el mismo *Freuds clinamen* grahamiano, en una lógica derivativa del significante por procesos tropológicos de metaforización y metonimia, de condensación y desplazamiento, cuya naturaleza alegórica es indudable y que, como el propio Graham, recuerda, tienen mucho que ver con las propuestas -por cierto, bienamadas por Duchamp- expuestas por Raymond Roussell en su *Cómo escribí algunos de mis libros*.

Es en base a ello que cualquier pretensión de congelación o fijación del sentido, clausura de la representación, fracasa en el intento, sometida a la interminabilidad de todo trabajo de producción -interminabilidad que Graham operativiza con sus «addendas» e «inserciones» (en libros como *Landor´s Cottage* de Poe o *La Verande* de Melville, o incluso en composiciones musicales).

Esa interminabilidad constata una opacidad actual a la plenitud del sentido, una no-transparencia: la misma no transparencia que la pura «exposición» de sus obras-libro reserva sobre su contenido. Y, como tal interminabilidad de todo trabajo de producción y desciframiento, de deconstrucción, de todo efecto de sentido, determina su desembocadura en un orden escritural articulado bajo un horizonte de lo que Paul de Man ha llamado *ilegibilidad radical*.

Esa imposibilidad última de desciframiento, esa condición alegórica irresoluble, seguramente, es lo que también las pinturas escriturales, pero ilegibles, de Ken Lum, artista del mismo grupo de Vancouver en que Graham milita junto a Jeff Wall o Ian Wallace, ponen en escena.

*

* *

Entrando en la espeluznante exposición de Robert Gober en el Van Boymanns de Rotterdam me asalta la pregunta que Calabresse no acertó a responderme -en un coloquio en Madrid: si no cabe pensar un barroco sin escena del duelo, dónde la reconocería él en el espacio de la cultura de nuestro tiempo.

Conforme avanzo en la exposición, reconozco que ella lo es, impúdicamente.

Pues qué, sino dolor, late en sus puertas, extraídas de sus goznes, inhabilitadas para conducir a ningún paradisíaco lugar, a ningún más allá, conscientes de no resolverse sino en pura apariencia alegórica, seguras de la imposibilidad de cerrar sin, al mismo tiempo, abrir el espacio de la representación, la «fatalidad de su continuidad». Qué, sino dolor, hay en su quebrarse, en su retorcerse sobre sólo sí mismas, perdido su otro lado -el promisorio, el lado del paraíso.

Qué, sino enmudecido dolor queda en sus urinarios y lavaderos, pura simulación infuncional, incapacitados incluso para ser invertidos y reconducidos a la escena imaginaria, virtual, de su origen. Qué, sino duelo, hay en el levantamiento de esos lugares incómodos, inhabitables, que sus cunas y parquecitos suponen, donde la propia infancia es entregada a un abismo de dificultad, de desasosiego.

Qué hay en sus instalaciones, sino impenitente desnudamiento del teatro de la crueldad, del *malestar* en que se asienta lo más cercano, lo habitual, el mundo donde es más cotidiano, donde es simplemente dado y se nos impone como incuestionable.

Qué, sino el dolor de habitar el sinsentido se narra en piezas como la del vestido de novia rodeado de comida para gatitos, allí donde ya se sabe que a la heroína, a la *mariée,* no le espera sino la brutal crudeza de lo doméstico en su mezquindad insoportable. O en esa otra que intercala desagües entre dibujos de genitales, allí donde se hace evidente que a los amantes no les espera sino la dolorosa inmundicia de sí mismos. O en ese papel pintado que revela nuestros más brutales sueños, transidos de una falsa conciencia de la humanidad.

Allí, el cuerpo se convierte en escenario patético del sufrimiento, de la dispersión de los órganos, en partitura del adiós grabada a sangre y fuego sobre el cuerpo roto, en habitáculo herido del que quiso ser y nunca logró resolverse sino como fantasma efímero, como fugaz pasajero.

Toda la obra de Gober es, de hecho, expresión y puesta en escena del duelo que habitar el mundo supone para una conciencia no adormecida en la repugnante narcosis de algún «lamentable bienestar». Y ello totalmente al margen de la lectura precipitada que alguna de las operaciones de promoción en que se le ha incluido pueden haber propiciado. Sin duda.

*

* *

Todavía más terrible y sobrecogedora que la de Rotterdam -tal vez le falta el enfriamiento de la «mirada museística»- la exposición de Gober en Madrid. La galería de Marga Paz convertida ella misma en cuerpo sin órganos, en escenario de una cumplida ceremonia del teatro de la crueldad.

Cruzo apenas dos palabras -y dos miradas- con Gober. Me basta para reconocer en su -un punto excesiva- pulcritud el rastro del cirujano, del conductor de rituales.

Si nuestras sociedades han convertido en rutinarias las imágenes del horror, es obvio que ha sido a base de descargarlas de su poder mayor. Hablar, así, de transparencia del mal seria ridículo -el mal hace tiempo que habría dejado de existir en la tierra.

Pero ése es justo el poder de la obra de Gober, recobrar lo profundo de la angustia, la insoportabilidad brutal del dolor -como real, como perteneciente a nuestro modo de estar en el mundo.

Sólo en esa obra violenta y sin concesiones se recupera el mal, su alto poder, esa su concentrada potencia de desbaratar el orden que sobre el espacio de la conciencia organiza el arbitrario régimen que somete a individuación feroz -en el encierro en ese territorio siempre insuficientemente construido que es el cuerpo real, cuando algún cuerpo llega a serlo- toda forma de lo subjetivo.

*

* *

Mayo de 1990. Cruzo en tren las bajas tierras holandesas para, en Eindhoven, contemplar la exposición de Jan Vercruysse. Toda la suavidad muda de los paisajes vistos hace eco opaco en sus *Chambres y Atopías*. Mudez, una opacidad sorda que nada devuelve a la mirada que las observa. En cierta forma, territorios virtuales -espacios de la representación vacíos- expuestos en el lugar de la enunciación. Ningún contenido -salvo la nada de contenido-; ninguna expresión -salvo la nada de expresión.

Vías muertas, conclusas, que «simulan» una clausura de la representación. La herencia del minimalismo es flagrante. Sin embargo, no se trata de *objetos específicos* -que hablaran sólo de sí mismos, que fueran su propio referente- sino, más bien al contrario, de objetos virtuales, puras potencias de significancia o enunciación no consumada. Así, las cámaras no son sino territorios para otras imaginarias efectuaciones; y las atopías no son sino lugares «otros», territorios para otras imaginarias posibilidades. Imaginarias pero, atención, no imaginadas -seguramente ni siquiera imaginables. Eso es lo que las distingue de ser utopías: la falta de contenido, de resolución. En su opacidad, en su mudez, son meras indicaciones de una dirección de tensión del pensamiento, un juego de clausura/apertura del espacio de la representación.

En las *Tombeaux*, sin embargo, la opacidad se alivia. Son piezas que devuelven algún brillo a la mirada que las interroga, sus formas más laberínticas aparecen ya como un «exterior» -casi son auténticas esculturas. Al mismo tiempo, esa retención del pensamiento en sus grados de virtualidad se relaja, dejando que el sentido «caiga» (el doble sentido del francés *tomber* es sin duda aprovechado), se desborde. La dirección de ese desbordamiento, la caída que el pensamiento sufre desde el momento virtual que en las *Chambres* tuviera, no admite dudas. Viene marcada por ese segundo sentido que su nombre retiene. De alguna manera, parece la respuesta que el propio Vercruysse daría a la pregunta que un día Max Brod le hiciera a Kafka: ¿Y entonces, no hay esperanza?

La respuesta es bien conocida. «Hay esperanza, sin duda. Mucha esperanza, infinita. Pero no para nosotros.»

No para nosotros, no.

*

* *

Si en algún artista la problematización contemporánea del espacio de la representación alcanza un grado máximo de lucidez -y no digo, simplemente, de inteligencia- ése es Jeff Wall.

Si un Foucault buscara *Las meninas* que corresponderían a nuestro hoy, para hacer una nueva introducción a *Las palabras y las cosas*, sin duda elegiría el *Picture for Woman* de 1979. He pasado horas intentando dilucidar si la cámara que en esa imagen aparece retratada -junto al artista y la modelo- es la que realmente «tomó» o no la foto. El «espacio de la representación» foucault-velazqueño sigue apareciendo incluido como lugar virtual no visible -es el propio espacio focal de la cámara-, y se conservan todos los dispositivos de reflexión que hacen posible el lugar del artista y de los modelos, apuntando todos ellos al lugar que, como espectadores, nosotros ocupamos. Sin embargo, nuestra desaparición es aquí exigida por la frontalidad dolorosa con que la cámara -no menos que artista y modelo, supuestamente los «mirados»- nos observa sólo a nosotros, como si todo lo demás que aparece en imagen fuera el resultado de una percepción distraída. En nuestro lugar «debe» haber un espejo. La intensidad de la mirada que la cámara nos dirige, nos excluye. No podemos responder a esa profundidad oscura de su exceso de conciencia -sino desapareciendo, convertidos en pura virtualidad de un pensamiento mecánico, ciego.

He contado como un obseso los brillos que se reproducen en las cristaleras del fondo del estudio, intentando deducir por su número si estamos o no frente a -quiero decir, en el lugar de- un espejo. Todo indica que así es: pero algo sienta la posibilidad del trucaje. La reflexión no es absolutamente necesaria -cabe pensar en una segunda cámara, en «otra» conciencia que sería la que construiría y dinamizaría «realmente» el espacio representado. Es una posibilidad más compleja y nunca excluible que determina la sentencia final, el diagnóstico concluyente: la conciencia se constituye siempre como otredad, en una superficie desplazada.

Todas las transparencias de Wall -desde esa muy temprana- poseen ese juego de construcción/proyección de un espacio virtual de representación. El mismo dispositivo de trans-luminación organiza su «invasión» del exterior, su «proyección» -con la componente despótica que esa capacidad otorga- sobre lo real. La articulación dramática del acontecimiento se funda casi siempre, y básicamente, también en juegos de miradas, que multiplican los espacios y las formas de la percepción, de la experiencia. En alguna de las más recientes, *Eviction Strugle*, por ejemplo, esa multiplicación es además deconstruida en análisis parciales, en imágenes reproducidas ya en vídeos que recogen una descomposición de la complejidad panorámica.

No sólo, entonces, por sus constantes referencias historicistas a la tradición de la pintura, sino por la misma envergadura polifónica de su reflexión, le cabría a Jeff Wall esa «acusación» de clásico mayor de nuestra contemporaneidad. Sin duda.

*

* *

Suspensión. Brutal suspensión del tiempo y el acontecimiento en ese tocadiscos congelado para siempre de la serie *18 Oktober 1977* de Gerhard Richter.

Metáfora de otra suspensión. La de un sueño -la del sueño revolucionario que vio su fin en el «suicidio por la sociedad» de los miembros de la Baader-Meinhof. Como el cuerpo sin vida que cuelga en la celda, el tiempo promisorio de una cultura entera, la nuestra, se detuvo allí, y la serie de Richter enuncia con prodigiosa simplicidad, con patética limpieza, esa detención.

Todo discurso excusado: son pinturas, precisamente, de la falta de habla que nos incumbe desde entonces.

Sólo esto nos dicen. Como partícipes de la memoria que entierra en el silencio y pretendería borrar tanto el sueño habido como la realidad brusca de su suspensión, la aguja que toca nuestra canción salta y salta en el mudo fondo de espiral de ese disco que el 18 de octubre de 1987 dejó de girar en la prisión de Stammheim.

¿Alguien recuerda la letra -ahora que su callada música ha sido recuperada -para una historia de los vencidos- por la fría mirada de Richter?

*

* *

Fuga de muerte*

Leche negra del alba te bebemos de noche

te bebemos de día te bebemos al atardecer...

PAUL CELAN, *Fuga de Muerte*

Se ha dicho de *Todesfuge*, el conocido y *tremendo* poema del que tomamos título, que «resolvió la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz» que habría certificado Adorno. Quizás porque entre sus versos la herida del horror se abría como un desnudo espejo, en la memoria de un sonar de violines que los músicos judíos eran obligados a tocar mientras sus compañeros cavaban las fosas que les aguardarían:

---

* Este texto apareció en El Independiente con las firmas de José Luis Brea, Leonel Maura, Francisco Jarauta, Juan Luis Moraza, Eugenio Cano, Santiago B. Olmo, Julián Rodrlguez, Javier Rodríguez, Marla del Mar Ranedo, Vicenç Altaió, Alfredo Pirri, Pep Agut, Luis Francisco Pérez y José Maldonado, como «manifiesto» resultante de la celebración de un «acto sobre la guerra del golfo» que tuvo lugar en el curso de la edición 91 de ARCO.

«(. . .) *grita tocad más dulcemente a la muerte la muerte es un maestro de Alemania / grita tocad más sombríamente los violines luego subiréis como humo al aire / luego tendréis una fosa en las nubes* (. . .)»

O quizás porque en su violencia cruel muestra sin piedad el lugar que en ese infierno al arte se le querría otorgar, bálsamo postrero para un cumplimiento sacrificial espeluznante, terrible, unción dulcificadora para hacer más llevadera la algarabía monstruosa de un gigantesco dolor que inútilmente se resistiría a beber, mañana, tarde y noche, la amarga y negra leche de la muerte desatada.

Y acaso sea precisamente la conciencia de que es ése el lugar y el papel a que se nos convoca, de que sólo se nos pretende anestésico licor en esa funeraria liturgia, la que nos lleva a balbucir apenas nuestro dolor, entre la desesperación que nos impone la evidencia de lo intolerable y la negativa irrevocable a que nuestro pronunciamiento se cumpla como pura orquestación, como solo balsámico supurar de alguna herida que con su oscura destilación no haría sino encubrir que todos, que cada uno de nosotros, somos partícipes en la encarnizada ceremonia.

Esa certeza encendida habría llevado a alguna voz a alzarse para recordar precisamente que *nadie es inocente*, que hoy ya nadie puede pretenderse baluarte residual de algún resto de buena conciencia. Que en ello no se constituiría sino como falsaria hipocresía, frente a la culpabilidad, al *sentimiento de vergüenza* que nos embarga como hijos naturales de una cultura que, en esta historia, es al mismo tiempo verdugo y víctima. Y víctima no ya porque ella pueda verse amenazada por alguna otra, sino porque su agresión acaba por volverse contra sí misma, contra sus propios intereses, contra su pretensión de intachable legitimidad, para desenmascarar bajo su rostro pretendidamente digno -su rostro de fraternidad universal, de tolerancia a la diferencia, de paz perpetua bajo la custodia de las formas jurídicas- el rostro oscuro de su barbarie soterrada, de su insuperada calidad salvaje.

Es así que nos resistimos a adoptar la retórica bienintencionada de las prédicas santurronas, a servir de lavamanos -nos negarnos a ignorar que los mismos intereses económicos que dinamizan nuestra esfera están muchas veces salpicados de la misma sangre que ahora corre.

Es así que nos resistimos a constituirnos en depositarios de un discurso simplificatorio que a la postre no se elevaría sino como reverso simétrico -en última instancia legitimador- del mismo discurso y el mismo impulso «civilizatorio» que propele lo que ocurre, lo que de hecho está ocurriendo.

Porque no es anécdota, sino normalidad, esta guerra, esta barbarie que repentinamente se deja ver desenmascarada. Porque no es excepción, sino destilación de una ley y un régimen cuya violencia es mucho más implacable y generalizada de lo que su piadosa autopresentación a la conciencia consiente reconocer.

Habita esta guerra -y todas las otras que la lógica del espectáculo no hace subir a escena- cada uno de los rincones de nuestro mundo, de su modo de organización, satura y determina en su totalidad las formas de nuestro existir, el de la conciencia y los objetos. Y, al hacerlo, territorializa igualmente con su reglamentación oscura todo nuestro decir, nuestro enunciar, atrayéndolo a una lógica del espectáculo massmediático en que cualquier voluntad crítica acaba siempre por ser neutralizada y revertida, reducida a puro dispositivo de legitimación, a mera cháchara diluida en el errático torbellino de los lenguajes, nublado de una falsa tolerancia que todo lo absorbe -porque todo lo desplaza al castillo de la redundancia, del puro ruido, de la falta de consecuencias.

Es por ello que esa cháchara no genera sino, precisamente, más territorios para el instalarse la falsa conciencia encubridora de la barbarie civilizatoria que funda, en el mantenimiento del

conflicto, a la máquina despótica del capitalismo avanzado, ahora que el desvanecimiento de la contrafigura dibujada otrora por el imaginario virtual de las utopías nos deja irrevocablemente inermes para la denuncia sistemática y organizada, para la propuesta de alternativas «otras»

Es así que vacilamos -y ello emplaza la brújula de nuestra vocación de compromiso en los territorios de la complejidad entre la pura expresión visceral de la repulsa que la brutal dimensión de la barbarie nos impone como ciudadanos del mundo -a la postre, hijos de nuestra cultura moderna: la misma que ejecuta esta violencia en nombre del derecho-, como hermanos y semejantes de cada uno de esos seres que están viendo segadas sus vidas, y la contención a que nos obliga la certeza del destino neutralizado de todo lo que pudiéramos decir, en el seno de una economía massmediática de la acción comunicativa.

Entre un impulso y otro, apenas nos atrevemos a soñar formas del arte o el discurso crítico que acierten, en una violencia ella sí legítima, a exceder esa economía que las reduce, que las neutraliza. Tan sólo escribimos esto para asegurar que en ese empeño nos volcamos, febrilmente ilusionados aun desde el más oscuro escepticismo que estos tiempos de nihilismo coronado nos imponen. Al fin y al cabo, es ésa la forma en que entendemos tener misión el arte -y por ello, la pregunta adorniana se nos sigue imponiendo: ¿cómo, después de tanto horror, escribir poesía, producir «arte»?

Pero tal vez el seguir preguntándose por un imaginario «después» sea lo erróneo. Al fin y al cabo, Auschwitz continúa. Y continúa -aun cuando verdugos y víctimas hayan jugado tal vez a cambiar de papeles, de nombres. Todos nosotros, todos por igual, estamos de un lado y del otro, somos verdugos y víctimas de esta arbitraria violencia.

En medio de ella, tal vez no nos queda otra posibilidad de resistencia -mientras aturdidos perseveramos en las tramoyas de un sueño de emancipación desvanecido- que este intento de expresar, al mismo tiempo, la repulsa ante el horror y el dolor por la conciencia de la insuficiencia absoluta de este decirla.

En medio de ella, tal vez no nos queda otra posibilidad que esta negativa a autoofrecernos un espejo benevolente -asumiendo la cruda enseñanza celaniana. ¿Será preciso, entonces, seguirse preguntando si, cuando la muerte compone el tema, le queda al arte otra posibilidad que recorrer con dedos fríos su melodía, ejecutar sus variaciones, interpretar su dolorosa fuga?

*

* *

«Pensar Europa de una manera inédita.» Seguramente, tiene razón Derrida al asegurar que al pensamiento deconstructivo esa tarea le es inevitable, definitiva -también en el sentido de que le define, por excelencia.

Sin embargo, defraudan los primeros resultados. Parece que el experimento apenas daría de sí más que para situar una memoria depurada de gangas. Es cierto que no es poco, en tanto la idea común de Europa es ciega para reconocer su relación al origen, al pensamiento -oscurecida por el encabalgamiento de estratos mal resueltos, atragantados (qué había de Europa en los experimentos nazi y bolchevique es algo aún por determinar, ciertamente).

Pero nos cuesta imaginar -aun supuesto todo ese trabajo que la deconstrucción tiene todavía pendiente- que todo ello llegue a saldar otra cosa que las deudas con la memoria, con la falsa (o mala, simplemente) conciencia.

¿Y si la nueva Europa emergente no tuviera nada que ver con esas memorias profundas de occidente -grecogermánica, judeocristiana- que sancionan su espesor, sino con una aventura de laboratorio mucho más superficial, basada en un perfecto olvido? ¿Acaso las construcciones simbólicas no se pueden llegar a perder, sin más -siempre se arrastran en las piedras, en las ruinas de ciudades (como Praga o Budapest) a la postre siempre recuperadas?

He leído a Cacciari insinuar con voz de profeta sagrado que pronto se habrían de dejar sentir «las fuerzas oscuras de la sangre», algo parecido a esa oscura memoria cuya deconstrucción le he oído a Derrida anunciar querer sacar a luz y depurar.

Y uno y otro me han parecido ingenuos -en su exceso de profundidad. Sé que nada se juega en las instituciones -que Europa nada tiene que ver con las decisiones que en ciertos foros de tenderos o políticos se adopten-: que hay otra política más densa que pone en juego no ya los ordenamientos jurídicos o las formas superficiales de los mundos de vida, sino los esquemas genéricos de organización de la experiencia global del mundo, las formas del pensamiento.

Europa es sin duda, y más que nada, una de ellas, la más potente nunca desarrollada –y en la limpieza de su potencial desenterrado sin duda se jugaría nuestro más alto destino, como civilización, como proyecto.

Pero, no obstante, algo me hace pensar que fallan las fuerzas, que se llega tarde, que no hay tiempo de desenterrar -mucho menos de limpiar- algo aún vivo, que la Europa que se está «re»construyendo es ciega a su pasado, a su profundidad, a todo ordenamiento simbólico. Que incluso surge de un rebote ceremonial de su memoria tal y como éste se había proyectado allende sus propias fronteras. Esta nueva Europa, que sólo así lo será realmente, sólo recuerda algo de lo que fuera gracias a alguna memoria secundaria que, por reflejo, le llega importada de sus espacios de expansión: Japón, América.

Occidente reinvade Europa -pero la memoria culpable del colonizador nunca fue absorbida, y esta Europa que ha estado ausente de la historia universal por más de cincuenta años no tiene otra posibilidad -si ha de recuperar algún protagonismo- que reaparecer como enteramente nueva -la Europa de los estudiantes de instituto de la *banlieu* parisina, ni uno solo *europeo* viejo, ni uno solo sospechoso de sesentayochismo- olvidada de lo que alguna vez fue -hoy memoria enteramente suspendida.

Perdida en el espacio, en el tiempo, como un contenido que se ha soltado irremisiblemente, para siempre.

*

* *

1988. Asisto en el World Trade Center a la inauguración de *Art in Urban Spaces*. La exposición recoge un fenómeno inquietante: el desplazamiento de toda esa línea de trabajos que se desarrolló a lo largo de los setenta -poniendo en cuestión la legitimidad de una radicación escindida del trabajo del arte en espacios autónomos había derrumbado las paredes

del museo hacia espacios abiertos y públicos- hacia una nueva situación, hacia un nuevo desafío: ocupar los *lobbies,* los vestíbulos, de los edificios y sedes sociales de las grandes corporaciones que esponsorizan a los propios museos (alguno, como el Whitney, incluso desarrolla una programación en algunos de estos lobbies). La ambigüedad -ya no se sabe si la operación forma parte del intento vanguardista de sacar el arte a la calle, o más bien de un esfuerzo de la Institución Arte por ocupar ésta y negarla en su calidad de otra, de realmente pública- ideológica es atroz, y apenas cabe decidirse sobre el sentido último de la participación de los artistas en la exposición -el lenguaje aparentemente denunciador de un Denis Adams se equivale al irónicamente corporativo de un Matt Mullican.

Con todo, una falsa entrada al vestíbulo proyectada por Dan Graham, que da acceso a una especie de pabellón rotado sin salida en que te ves reflejado a ti mismo atrapado en el edificio te insinúa un diagnóstico. El arte puede transitar esos espacios, sin duda, pero nada liberador para el sujeto de su conocimiento va allí a tener lugar. ¿O sí?

*

* *

Pero es posible que no haya otro paraíso que el que fulgura en la intensidad de lo que fue, en la instantaneidad de lo construido, en la temperatura de su vivencia desde la sospecha de su rápida desaparición, de la proximidad de su extinción.

Si así fuera, ¿cómo resistirse a la dolorosa belleza de tarea que se nos impone con tanta claridad en su crueldad: el permanente construir el mundo, la forma, el paraíso, aun a conciencia de su destino en la desaparición absoluta, en la nuestra propia, en la pérdida de toda memoria y el borrado de toda traza?

Nunca se olvide que el poema que empieza recordándonos la crueldad de abril:

al hacer florecer lilas de la tierra muerta, mezclando

la memoria y el deseo, arrancando

las raíces de su letargo con la lluvia primaveral

acaba preguntándonos:

¿acaso no tenemos sino la obligación de poner

nuestra tierra en orden,

ordenar todos estos fragmentos que hemos ido apilando

descuidadamente, contra lo inevitable de nuestra ruina fatal?

Pues si no hay -y no hay- otro paraíso que ese delgado y efímero filo que recorremos como una fulguración, en que nuestra memoria se hunde apenas un instante después de que nuestra conciencia haya disfrutado toda la intensidad que llamamos haber amado lo vivido, entonces, si no hay otro lado del paraíso que éste, entonces qué cierta es la sentencia que encabeza la gran novela de Fitzgerald:

«A este lado del paraíso, qué poco sirve el saber.»

Y sin embargo, aun así, qué obligada su persecución, qué innoble toda vida que podamos imaginar en su desprecio. ¿Quién podría, honestamente, negarlo?

*

* *

Probablemente, en algún momento, alguien perdió unos zapatos.

Se dice que los pintados por Van Gogh le fueron prestados -por un propietario en todo caso desconocido. Heidegger, sabido es, alucinó no sólo a su poseedor -sino al completo mundo de vida en que su existencia se desarrollaba. Schapiro, enmendando al filósofo, vio en los zapatos -quiero decir, en la pintura- la mano de su artífice -la del pintor, se entiende.

Todavía John Berger, Paul de Man o Jameson han vuelto y vuelto una y otra vez para encontrar -para extraviar más, quiero decir- al propietario desconocido.

Y, no sin ironía, será finalmente Derrida quien certifique: «…estos zapatos son alucinógenos. [...] Producen un discurso sobre la pintura. Son una alegoría de la pintura. Ellos dicen: somos pintura en pintura.»

Queriendo decir: «Somos texto en pintura.»

O «somos escritura». Seguramente.

Pues es allí, tal vez, donde alguien, digo, los perdió.

*

* *

Leyendo las «92 iluminaciones» de Pedro G. Romero, la sorpresa mayor viene dada por el exceso de «sustantivización», incluso «mayusculización», de la noción de Aura. Cabe, sin duda, admitir su defensa de «la posibilidad y la necesidad del valor aurático del arte» -contra Benjamin.

Lo ya más difícil es aceptar que por su parte hay una inteligencia clara del carácter de *producción social* que concierne al aura como *efecto* -que, diríamos, *afecta* a la percepción de la obra- cuando desliza afirmaciones tan sustantivizadas como la de que «el aura tiene una necesidad de reconocimiento social».

¿Querrá decir, más bien, que «la existencia efectiva de un (determinado) modo de producción y circulación social de las obras de arte requiere la existencia también efectiva de un modo de reconocimiento que induce esa forma particular de la percepción (pero no seamos psicologistas, ocurra lo que ocurra: esa forma de la recepción, más bien) que llamamos experiencia aurática»?

Pues, en otro caso, la existencia del aura se postula apriorísticamente y carece de sentido pretender que se aborda su crítica. Es más, hay mala fe en el anunciar que ello se pretende cuando en lo que se acaba cayendo es en un mero legitimismo -aprovechado en propio

beneficio- de un modo de producción cuya existencia se asume como dada, irremisiblemente, como parte de una lógica -digamos, *sine qua non*- de la significación de la experiencia artística.

Pero es que, en última instancia, su *posicionamiento* ideológico (en un lugar bien distinto del «político» que él se pretende) estaba sentenciado ya desde su primer aviso:

«Para nosotros el arte es un hecho estético.» Acabáramos.

*

* *

En última instancia, ciertamente, es la condición de *otredad radical* de lo percibido la que le otorga a algo *aura*. Aura es, *en efecto*, así, esa distancia -*infradelgada*, es preciso decirlo- que separa siempre del objeto, que obliga a reconocerle una libertad propia, una ajenidad extrema. Hasta el punto de poder incluso pensarle en condiciones de constituirse, él mismo, en observador recíproco. De ahí la belleza de aquella definición benjaminiana que proponía entender el *aura* como tangente al deseo (superstición/temor) de que el objeto nos devolviera la mirada.

Pero a partir de ahí no resulta fácil, sin embargo, llegar a la conclusión «desubjetivadora» que alcanza Silliman en *The New Sentence*: la de que «lo nombrado por el aura represente el reconocimiento de la absoluta integridad del objeto libre de toda dependencia del Yo». Puesto que parecería, más bien, que lo que se cumple es una «subjetivación» del mismo objeto, su *animización* ligada, evidentemente, al proceso ritual y a la relación *cultual* en que la experiencia aurática de lo artístico tiene, al fin y al cabo, su origen y modelo.

Si en la definición «autenticista» del aura -la ligada al aquí y ahora preciso, a la unicidad del «original» desarrollada por Benjamin en *La obra de arte...*- parece indudable el destino de su desaparición a manos del régimen de distribución pública fundado en la reproducción mecánica, en esta definición «animicista» -desarrollada a su vez en *Algunos temas sobre Baudelaire*- ese destino parece en cambio más que dudable: en efecto, nada asegura que de ningún régimen de distribución del conocimiento de objeto -por reproducción mecánica (aún menos electrónica) o del tipo que sea- deba seguirse el desvanecimiento de todo resto de relación *supersticiosa* con lo otro.

Casi incluso al contrario, su bombardeo electrostático asegura o refuerza aún más el viejo temor/pasión que funda la relación cultual de objeto, la impresión de que éste posee aura: capacidad de, a su vez, tratarnos él como objeto -a nosotros.

Cosa que, de hecho, hace y se cumple -asentando nuestra propia alienación en la suya- siempre y cuando se dé experiencia artística, a la cual, en última instancia, da final (fatal) fundamento -en la forma alienada en que la conocemos.

*

* *

1991, Berlín. Se inaugura en la Martin Gropius Bau -el mismo lugar- *Metrópolis*, organizada por los que fueron comisarios de *Zeitgeist* nueve años atrás, Joachimides y Rosenthal.

Sin duda son muchas las cosas que han cambiado. La primera, la actitud de la opinión pública. Si ante *Zeitgeist* se mostró receptiva hasta la credulidad más ingenua, hoy, ante *Metrópolis* se manifiesta, al contrario, escéptica, incluso refractaria. ¿Acaso alguien podría reprochárselo?

Los propios comisarios parecen haber cambiado de bando. Quienes hicieron de *Zeitgeist* bandera y plataforma de lanzamiento de un retorno a la figuración, a la expresividad caliente de lo subjetivo y pasional, sucumben hoy a la presión mayor de un arte reenfriado, retornado al experimento, entregado a la lógica muda del objeto-mercancía y al análisis crítico de su gestión mediática. Donde dijeron «Picasso», hoy, sin pudores, corrigen: «Duchamp.» De cualquier forma, nada ni nadie se escandaliza.

Por lo demás, la idea de «metrópoli» referida a Berlín -el Berlín reunificado, sin ese muro a cuyo borde se asomaba antaño el Martin Gropius- como reencuentro de bloques es un patente fracaso. Ni uno solo de los artistas del Este incorporados a la selección en servicio de esa idea se sostiene.

Sin embargo, y contra la opinión común, hay una serie de aciertos que reconocerle a *Metrópolis* -aciertos que seguramente son ajenos tanto a las ideas de los comisarios como a sus valoraciones históricas. En primer lugar, lo que se ha señalado habitualmente como un error: el hecho de que en *Metrópolis* no hay una propuesta de «tendencia» -precisamente eso era lo más nefasto de *Zeitgeist*: su empeño en priorizar sobre todas las otras direcciones de investigación y experimentación una sola, la pictoricista-caliente- sino una visión abierta y panorámica de la actualidad de los lenguajes plásticos. Mostrar conjuntamente a Koons y a Schnabel, a Gerhard Merz y a Cady Noland es, por sí mismo, enfrentar la época a su dificultad, a la problematicidad que la hace (im)pensable, es poner frente a frente lo extremo con lo extremo, esa regla que define el método a que declaramos fidelidad.

En segundo lugar, su sorprendente éxito en proporcionar el diagnóstico de época que la misma articulación del montaje -no se sabe si totalmente intencionada por parte de los comisarios, dado que en su presentación no la razonan- pone en evidencia.

El que se refiere a una cierta «inversión» en la lógica de la experiencia pública de lo artístico.

Así, en el patio interior que centra la exposición disponen precisamente lo más «externo» de la forma arte: su dimensión espectáculo. Una bailarina de Borofsky (arte-circo), un escenario de Jan Pabre (arte-espectáculo), un pasaje de Hamilton Pinlay (que recuerda aquella sugerencia benjaminiana según la cual las mejores alegorías contemporáneas -como encuentro reducido de imagen y texto- serían los letreros luminosos del pasaje comercial de una metrópoli) y, finalmente, un «mapamundi») de los Starn Twins, que funciona perfectamente como metáfora de esa dimensión al tiempo global y fragmentaria de la forma arte en su condición espectacular contemporánea.

Las formas más clásicas -la pintura y escultura en su recuperación de espacios propios- son ahora relegadas a las salas de la periferia, al exterior del sistema -no se sabe si como formas residuales o como auténticos almacenes de alimentación y renovación desde allí de las formas menos puras, más contaminadas, más en contacto directo con todo el potencial de la nueva iconosfera.

Finalmente, en el anillo que separa esas dos áreas claramente diferenciadas -digamos el «arte puro» de su «forma espectáculo»- en los alrededores del patio central, precisamente las «formas contaminadas», aquellos trabajos que reaccionan «homeopáticamente» a la «enfermedad» que al arte le supone el virus mediático. Así, se sitúan en ese anillo de atrios toda la serie de trabajos -en especial los llamados «fotoconceptuales»: Jeff Wall o Gunther P6rg, Pischili & Weiss o Bustamante, Thomas Ruff o Clegg & Guttmann- que, manteníendo las intenciones propias del trabajo del arte, las proyectan desde la apropiación o usurpación del espacio, los soportes y el lenguaje de los mass media.

Aunque sólo fuera por este hallazgo que el montaje pone en evidencia -quizás azarosamente, más por la lógica propia de la conjunción de lo que hay, que por una clara vocación o selección intencional- habría que reconocer en *Metrópolis* un interés evidente.

El que quizás no puede evitar como mero lugar -síntoma de que el intento restaurador de lo aurático ha pasado ya a la historia, sin pena ni gloria. De que las obras de arte ya no se reconocen sino coronadas de auras frías. En apenas diez años. Felizmente.

*

* *

Cada fragmento concebido como aura (fría), como eco de un territorio sobreiluminado, como impresión reverberante en la retina cegada.

*

* *

Quiebra del régimen cultual de relación con la obra: acontecimiento de resultados ambiguos, contradictorios, que señala la extrema problematicidad que afecta en nuestros días a la experiencia de lo artístico.

De un lado, el aspecto positivo: la secularización, el carácter de «irreversible conquista revolucionaria» que corresponde a una experiencia enfriada, postaurática.

Del otro, la evidencia negativa: ello se cumple por determinación epocal de la técnica, heterónoma al propio movimiento de la esfera artística. De esa manera, el desvanecimiento del aura sentencia la puesta en servidumbre de la producción de lenguajes a los meros intereses instrumentales de la industria cultural.

El resultado es la absorción de toda productividad de lenguajes y formas al ámbito expandido de una iconosfera generalizada, que sólo consiente el consumo banal y ecualizado de toda imagen, de todo objeto. Bajo su efecto, no cabe ciertamente pensar esa experiencia intensificada que se identificaba con la estética -sino una generalizada experiencia banal que instaura en el dominio de la tecnociencia una ilimitada capacidad de ejercicio de la seducción inmediata del sujeto bajo el continuo bombardeo icónico.

Así, el desvanecerse la esfera de lo artístico, su disolverse, su «desaparecer transestético», corresponde a una inversión del sentido «político» que el programa revolucionario de la «muerte del arte» -de la dispersión del arte y su «ampliación» a la totalidad de la vida, su liquidación como esfera autónoma- persiguiera: en lugar de la estetización integral de la existencia, en lugar del rescate intensificado del total de la experiencia, la desintensificación generalizada -incluso de la misma experiencia del arte.

*

* *

Efecto final del capitalismo tardío: no ya la mercantización del mundo, sino su estetización.

La generalización universalizada de la forma mercancía -y no sólo ya para los objetos o la fuerza de trabajo: igualmente para toda la industria del alma, para toda forma de la cultura- sería impensable en nuestra cultura de la visualidad sin la puesta *en escena* de una estetización total de las formas.

Constitución del mundo como imperio genérico de las apariencias, el proceso de estetización difusa de los mundos de vida acaba por venir a encubrir toda tensión y todo conflicto, toda voluntad de sentido o acción, bajo una máscara de indiferencia, que todo lo vuelve reversible, convertible, indiferente.

A su paso, sucumben cualesquiera programas e intenciones emancipatorias -como por efecto de la máxima astucia de la tazón instrumental: estetizarlo todo, reducirlo todo a la vaciedad,a la pura redundancia telemática.

Astucia mayor del capitalismo de la información saturada, que reduce a puro espectáculo cualquier expresión del conflicto, sólo por una suerte de perversión mayor podría tomarse como logro político esa especie de reversión de un programa revolucionario -el de la estetización del mundo- que en la diseminación y enfriamiento del aura se ha cumplido. Pues lo que con el aumento -extensional- del valor exhibitorio de la obra, a costa de su valor cultual, se cumple no es otra cosa que la conversión del mundo en dominio de una iconosfera que se estabiliza como encendido potencial de propaganda.

*

* *

Habría que decir que, de haberse cumplido el destino político requerido por el programa de las vanguardias en esa suerte de estetización difusa del mundo, este carácter político se habría obtenido bajo el signo -y el triunfo- de la reacción, de los intereses exclusivos de la industria cultural -menos los emancipatorios o comunicativos que los instrumentales, los tecnológicos.

Así, habría que pensar que esa «estetización del mundo» que imaginamos la suerte política del proceso de desauratización de la experiencia de lo artístico equivale nada más que a aquella denostada y temible «estetización de lo político» que ya Benjamin diagnosticara. Lo

que significa, ciertamente, el barrido de lo político -como espacio de eficacias transformadoras de los mundos de vida y de la experiencia cognoscitiva del sujeto- sometido a una estetización generalizada, *trans* -para seguir utilizando terminología baudrillardiana-, en que los espacios del arte y de lo político degeneran confundidos en una contaminación recíproca.

Habiéndonos sido lo político del arte pensable precisamente como disolución de lo artístico en la totalidad de lo cotidiano, he aquí que la forma transestética del arte viene a darse, perversa y precisamente, como estetización transpolítica de los mundos de vida, como puesta del arte al servicio -en última instancia, la propaganda- de la generalización universalizada (e *hipervisibilizada*) de la forma mercancía del mundo -imposibilitando así la puesta lineal en juego del programa, sucumbido a su tensión aporética.

Así las cosas, quizás no quepa sino repetir, todavía con Benjamin: «a la estetización de lo político» -que en todos los casos no significa sino su neutralización, incluso su expansión al todo de lo cotidiano- respondemos con «la politización del arte».

*

* *

¿Cómo entender ahora esa politización del arte? -no ya evidentemente como puesta del arte al servicio de un programa heterónomo -aun pretendidamente revolucionario.

Sino sólo entendiendo el arte como espacio para la expresión y puesta en escena del conflicto radical que la cultura guarda con las formas de organización de la existencia.

Sería entonces la tarea política del arte revelar -y quizás hasta proveer los medios para subvertir- las estrategias de la representación mediante las que se cumple epocalmente la imposición despótica de un régimen arbitrario de formas que organiza toda la economía del pensamiento -así transformada en espacio de la subjetividad-, toda la de los objetos-mercancía que articulan la organización objetiva del mundo, y la misma de la representación -la de las formas de la cultura.

Es político el arte -y sólo entonces es arte- cuando pone en escena -y es capaz de subvertir, así sea sólo por el espacio de una fulguración- la violencia sobre la que se asienta esa organización de las formas de vida -que hoy, todavía, debemos llamar Capitalismo.

Subversión ciertamente sólo momentánea, pues la forma en que se origina es rápidamente llamada a ingresar en el espacio de la cultura -en que el engranamiento de sujeto y mundo se consuma y articula como un orden de lenguaje, como espacio de la representación.

Es por todo ello que es impensable una eficacia del arte ajena a una tensión intensificadora de la experiencia -pues de lo que se trata es de poner en crisis las formas que organizan ésta. Sólo un juego de tensiones, un pulso de la cultura contra sí misma puede poner en escena su insuficiencia -antes de cristalizar acumulada a la sedimentación de juegos de lenguaje que, a la postre, organizan irremediablemente la vida.

Así, pensar hoy lo político del arte es pensar su dimensión trágica, pensar su politización desesperada -o mejor, pensar la vocación desesperadamente política de un arte que conoce no menos la inalcanzabilidad que la irrenunciabilidad del objetivo que le constituye como trabajo legítimo, obligado: la expresión del conflicto que la cultura guarda consigo misma, como

forma en la que al mismo tiempo se consuma la violencia que a las formas de la vida se causa y se perfila la intuición de una forma otra sobre las que ellas ejercen censura, imposición.

Y eso, ciertamente, significa la retención de una parte de los contenidos característicos de la forma aurática del arte, aquellos que originaron su forma moderna por absorción de los de la religión. De manera que sólo como parte de un programa teológico-político -enteramente postreligioso, postcultual, violentamente ateo, al servicio impenitente de una «espiritualidad absoluta», demoníaca- cabe pensar un arte politizado. Un arte capaz de poner toda la potencia de lo aurático al servicio de una revolución fría, enigmática -la suya propia. La revolución permanente, la revolución más radical y pendiente -la vida, sin sujeciones.

*

* *

Revolución a escalones, por violencias. Por efecto de fulguraciones que iluminarían instantáneamente el pulso subrepticio que escapa al pensamiento -sometido a las exigencias de la representación.

Impresiones retenidas, como memoria negativa, en la retina. La cegazón, como las lágrimas, es una forma de visión -todavía por explotar.

*

* *

De lo que se trata, todavía, es de reconsiderar la pensabilidad -de hecho, la realizabilidad- de un modo de experiencia artística liberado de la condición supersticiosa que necesariamente se liga a la recepción aurática. Y de hacerlo, más precisamente, en el contexto de ocurrencia en que ésta tiene lugar en las sociedades actuales.

Es preciso, ahí, recordar que había mucho de *programa*, de voluntad de ver desvanecido el *sueño aurático*, en el análisis benjaminiano de la desaparición del *aura* -y no sólo nostalgia prematura, en su propia profecía, del viejo orden cuyo derrumbe se intuyera.

Es indudable que Benjamin reconoce hasta qué punto el proceso de desauratización de la obra por virtud del modo de distribución por reproducción mecánica no garantiza el cumplimiento de una revolución en el orden de su significación tanto social como humana -y que, en última instancia, ese efecto de enfriamiento del aura es inducido por la propia gestión industrial de la obra.

Pero, con todo y eso, no parece sino obligado reconocer que su cumplimiento absoluto -el cumplimiento absoluto de la profecía del desvanecimiento aurático- contradiría la regulación capitalista de la experiencia artística. Y, en esa medida, que de su restauración (en la forma mediática, enfriada) nadie comprometido con la desalienación de los modos de conocimiento humano puede sino lamentarse.

Entre ese lamento y la esperanza nunca desechada de ver llegar el día en que el ejercicio esclarecido del conocimiento pueda abrirnos el camino a la reapropiación íntegra del sentido de la propia experiencia, en tan leve no lugar, pretenden iluminar estas *auras frías*.

Con la fulminante luz negra del relámpago instantáneo. Cuya experiencia es, desde el comienzo, memoria al mismo tiempo que intuición. Retención diferida.

Aura fría, como ese eco, sombra breve, que en el interior de la retina reverbera impreso cuando el ojo se aparta ya de alguna luz que casi no llegó ni a ver.

¿Lo hizo? -pregunta desde lo oscuro.